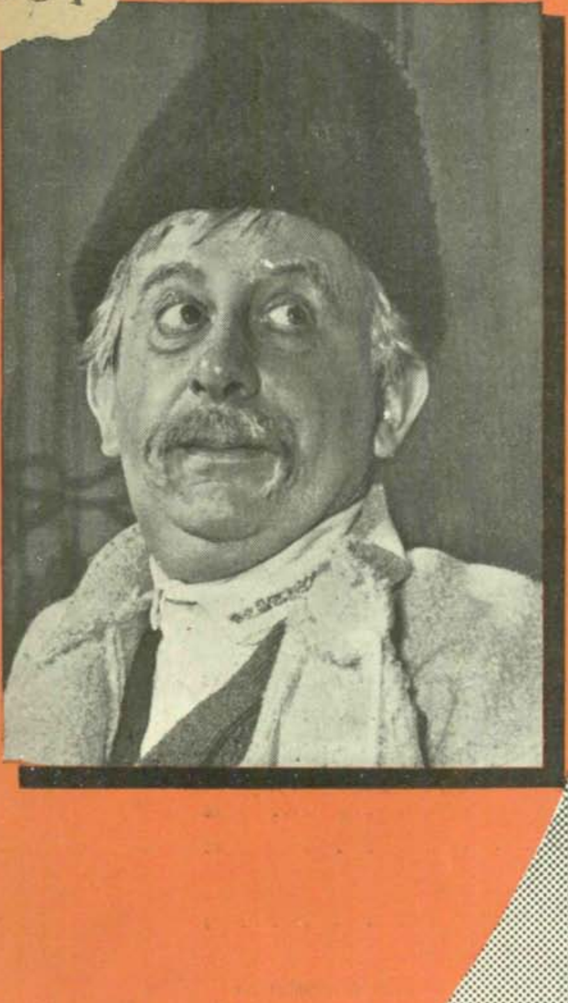
teatrul

PII
0584



3
1959

RTA 217/3

S U M A R

Pag.

VENIȚI SĂ NE CUNOAȘTEȚI !
Scrisoare adresată dramaturgilor de către muncitorii uzinelor „23 August" din București 1

Mihai Beniuc, *Aurel Baranga*, *Horia Lovinescu*, *Al. I. Ștefănescu*, *Paul Everac* — RĂSPUNS LA SCRISOAREA MUNCITORILOR DE LA UZINELE „23 AUGUST" 3

Radu Lupan — O REMARCABILĂ COMEDIE SATIRICĂ 6

Florian Potra — REFLECTAREA NOII CONȘTIINȚE SOCIALE ÎN DRAMATURGIA NOASTRĂ 13

H. Zalis — CERINȚELE EPOCII ȘI EROUL REVOLUȚIONAR . . . 21

Margareta Bărbuță — DE CE ȘI CUM JUCĂM CLASICII 25

Ury Benador — ȘULEM ALEICHEM, DRAMATURGUL 33

SEMNALĂM

C. Paraschivescu — CE REPERTORIU FIXĂM ȘI CE JUCĂM 36

PROFILURI DE TEATRE

N. Munteanu și *E. Nicoară* — TEATRUL TINERETULUI ȘI TINEREȚEA TEATRULUI . . 39

Horia Bratu — LA TEATRUL DE STAT DIN CONSTANȚA : CONSTATĂRI CARE SE POT GENERALIZA 49

*

Angela Ioan — CÎTEVA DIN MÎNDRIILE INSTITUTULUI DE TEATRU . 53

DISCUȚII

Nicolae Tăutu — COLABORARE CREATOARE CU TEATRUL 58

CRONICĂ

Semnează : *Emil Mandric, Eugen Nicoară, C. Paraschivescu, Horia Bratu, Liana Maxy* . . . 60

TEATRUL DE AMATORI 78

TEATRUL DE PĂPUȘI

Emilia Căldăraru — PERSPECTIVELE REPERTORIULUI TEATRELOR DE PĂPUȘI PENTRU VIITOAREA STAGIUNE 80

ÎNSEMNĂRI 83

REPLICA NOASTRĂ

Sică Alexandrescu — DRAMA DE LA „IL DRAMMA" 85

MERIDIANE

Vl. Pimenov — SPECTACOLE SOVIETICE ÎN CINSTEA CONGRESULUI AL XXI-LEA AL P. C. U. S. 87

Virgil Stoenescu și *Octavian Sava* — ÎNTÎLNIRE CU VICTOR ROZOV 91

M. Raicu — PUNÎND ÎN SCENĂ ÎNTR-O LIMBĂ STRĂINĂ . . . 94

PII 0584

teatrul

martie
3
1 9 5 9
(Anul IV)

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

VENIŢI SĂ NE CUNOAŞTEŢI!

SCRISOARE ADRESATĂ DRAMATURGILOR DE CĂTRE MUNCITORII UZINELOR „23 AUGUST" DIN BUCUREŞTI

21 februarie, 1959

Împlinind înainte de termen sarcinile planului de stat, oamenii muncii din patria noastră se pregătesc cu bucurie să întîmpine marea sărbătoare din anul acesta, 23 August 1959. Şi noi, aici, la uzinele „23 August", ne ţinem angajamentele toate, ne străduim să traducem în fapte sarcinile puse în faţa industriei noastre grele de către tovarăşul Gh. Gheorghiu-Dej, la şedinţa plenară a C.C. al P.M.R. din 26—28 noiembrie 1958. Din atelierele noastre pornesc produse tehnice, vagoane, motoare, utilaje pentru industria petroliferă, pentru cea chimică, pentru transporturile pe căi ferate, pentru marile combinate chimice. Muncitorii uzinei noastre au fost primii care au lansat chemarea la întrecere pe ţară pentru realizarea de economii peste plan, ei angajîndu-se să realizeze anul acesta 6.630.000 lei economii peste plan. Fiecare muncitor din uzină e conştient de angajamentul luat de a creşte producţia globală cu 22%, după cum fiecare din ei ştie că mărirea producţiei este destinată creşterii bunăstării sale.

Aici, în uzina noastră, ca pretutindeni în Patria noastră, se dă marea bătălie pentru socialism, pentru pace şi fericire, ai cărei soldaţi sînt miile de eroi anonimi ai muncii. În epoca noastră, cînd şi tainele cerului sînt desferecate de zborul rachetelor, acum cînd viitorul fericirii comuniste poate fi descifrat în fapta realizată astăzi, şi cînd el se realizează astăzi în viaţa marelui popor sovietic, viaţa şi conştiinţa noastră s-au schimbat structural.

Cetăţeni liberi, mîndri de munca noastră creatoare, educaţi de partid, ne apropiem cu dragoste de problemele artei şi culturii. Aceasta pentru că ştim că munca noastră în ateliere şi munca voastră de creaţie au unul şi acelaşi ţel. Ne mîndrim, aşadar, cu fiecare din succesele voastre şi ne întristăm atunci cînd ne daţi opere slabe, neconvingătoare sau cînd în creaţiile unora din voi îşi fac loc idei străine de gîndirea noastră, de cauza noastră, de învăţătura partidului nostru.

Ştim că sînteţi cu toţii în focul creaţiei şi că izvorul creaţiei voastre e viaţa poporului nostru muncitor.

Citim adeseori articole şi aflăm despre ample dezbateri în jurul necesităţii abordării de către scriitori a temei actuale în operele lor. Dar aceste articole şi aceste dezbateri nu pot să ne mulţumească, dacă ele nu sînt urmate de realizări concrete, legate de cunoaşterea temeinică a vieţii noastre. În adevăr socotim că trebuie să vă spunem tovărăşeşte că în ultimii ani, mai precis de la *Cetatea de foc* şi *Mielul turbat*, eroii uzinelor şi fabricilor din Patria noastră s-au arătat rar pe scenă; în dramaturgia noastră bucuria muncii creatoare, faptul că ea a devenit pentru muncitorime o chestiune de onoare, apare adesea şters, nesusţinut parcă îndeajuns de cunoaşterea adîncă a muncitorilor de azi. De aceea ne adresăm vouă, dragi tovarăşi dramaturgi, invitîndu-vă în mijlocul nostru, în miezul muncii noastre, pentru a vă oferi materialul de viaţă ce v-ar putea îmbogăţi conţinutul pieselor cărora le simţim lipsa, pe care voi înşivă vreţi să le scrieţi şi care ar putea cinsti marea sărbătoare a lui 23 August. Vă chemăm să vedeţi cum arată astăzi uzinele noastre, care e însemnătatea lor în complexul economic al Patriei. Să aflaţi

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

PIA 217/3

cum arătau ele înainte și care era viața pe care o duceau muncitorii sub stăpînirea patronului Malaxa. Să cunoașteți viața sufletească a acestui muncitor al epocii noastre, procesul de creștere al conștiinței sale, măsura în care el învinge piedicile în calea creșterii sale, ca și piedicile pe care dușmanii încearcă să i le mai pună. Veți cunoaște aici muncitori pasionați de munca lor, entuziaști inovatori, oameni preocupați să aplice procedee tehnologice avansate; veți întîlni nenumărați muncitori simpli, care răspunzînd chemării partidului, se străduiesc să realizeze însemnate economii, să reducă rebuturile, dînd dovada unei patriotice atitudini pentru gospodărirea cu grijă a bunurilor poporului. În vîlvătaia acestui foc al muncii se educă noi conștiințe, o nouă mentalitate se dezvoltă, un nou profil uman, omul epocii socialiste. Poezia muncii libere și creatoare, nivelul de trai al muncitorului a cărui viață personală s-a schimbat din temelii de cînd nu mai e sluga patronului, călirea conștiințelor la cuvîntul și îndemnul neîncetat al partidului, pot și se cer să fie cunoscute de creatori.

Așteptăm, așadar, de la voi, acele piese care să aibă în centrul lor omul nou. Veniți aici, să ne cunoașteți temeinic, pentru că de mult dramaturgii nu ne-au mai cercetat munca și viața amănunțit. Sau cercetați viața și munca tovarășilor noștri de la Hunedoara, Lupeni, Reșița, Bicaz...

Noi știm că a crea operă de artă nu e un lucru ușor. Știm că în munca de creație aveți de dezlegat probleme grele, adeseori spinoase. Dar așa cum noi știm aici în ateliere, la strung sau în fața cuptorului să biruim greutățile, și voi acolo la masa de creație puteți să le biruiți pe ale voastre.

Vă așteptăm și vă urăm spor în munca voastră creatoare.

Ing. Bozgan Aurel, directorul uzinelor „23 August";
Florea Emilian, secretarul Comitetului de partid;
Grecu Ion, locțiitor al secretarului Comitetului de partid;
Mutulescu Iulian, secretarul Comitetului de întreprindere;
Ion T. Cornel, secretar al Comitetului U.T.M.;
Scarlat Dumitru, forjar;
Antonache Hristache, forjar;
Ivan Marin, turnător;
Duțu Cristina, miezuitoare;
Jarca Constantin, lăcătuș;
Velcescu Vasile, inginer;
Bonoiu Ion, lăcătuș;
Ciocina Ileana, planificatoare;
Ivan Ion, strungar.

Am făcut, cu bucurie, loc în paginile revistei noastre scrisorii adresate dramaturgilor de către muncitorii uzinelor „23 August". În același timp nu ne-am putut opri să nu comunicăm textul scrisorii unui grup de dramaturgi. Aceștia au ținut să răspundă imediat chemării ce le-a fost adresată, rugîndu-ne, la rîndul lor, să facem loc răspunsurilor lor chiar în același număr în care apare textul scrisorii — ceea ce am și făcut. Publicăm, așadar, primele răspunsuri la scrisoarea care a stîrnit un viu ecou și interes în rîndurile creatorilor noștri de teatru.

Avem convingerea că acest schimb de scrisori va avea drept rezultat un contact mai strîns între scriitori și oamenii muncii, ceea ce va duce, fără îndoială, la îmbogățirea patrimoniului de piese dorite și prețuite de poporul nostru muncitor.

MIHAI BENIUC

Consider binevenită invitaţia voastră, dragi tovarăşi de la uzinele „23 August", ca scriitorii să meargă acolo unde voi contribuiţi prin avîntul vostru şi munca voastră de mare importanţă la construirea socialismului în ţara noastră. Sînt convins că scriitorii vor răspunde la această invitaţie, căci în general ei cercetează realităţile noi şi de-acolo, cu învăţătură de la partid, scot esenţa pentru lucrările lor. Mi-ar plăcea şi mie să fiu printre primii care vor răspunde chemării adresată nouă de voi. Dar pentru un timp, sînt prins într-o lucrare dramatică despre acele fapte şi momente mari din viaţa poporului nostru care, între altele, au creat şi posibilitatea ca întreprinderea voastră, altădată capitalistă şi purtînd numele proprietarului ei Malaxa, să devină o mîndrie a construcţiei noastre socialiste şi să se numească Uzinele „23 August". Este exact data istorică, cu antecedentele şi urmările ei, care va constitui miezul piesei mele, purtînd provizoriu titlul *Întoarcerea* şi fiind închinată celei de a 15-a aniversări de la Eliberare.

Nu voi uita însă, invitaţia voastră şi mă înscriu între cei ce ar dori să scrie despre voi, cu drag.

Mihai Beniuc

AUREL BARANGA

Am citit, emoţionat, scrisoarea voastră. Tonul cald, sincer, frăţesc, lipsit de orice fals ceremonial, al rîndurilor voastre mi-a dat sentimentul că mă aflu în faţa unei scrisori adresată personal mie şi nu obştei noastre în genere. Am reflectat la cele spuse de voi şi m-am bucurat din temeiuri multiple şi felurite. Am simţit încă o dată ce înseamnă literatura, arta, azi, în ţara noastră. Cei ce scriem de mai multă vreme, şi sînt şi eu unul dintre aceştia, n-am uitat vremea cînd îndeletnicirea noastră, grea şi spinoasă, se desfăşura în climatul unei indiferenţe absolute. De anii aceia sumbri mi-am amintit, în chip violent, acum cîtăva vreme cînd, aflîndu-mă în Statele Unite, un scriitor american îmi spunea cu o nesfîrşită amărăciune: „am impresia că vorbesc în faţa unei mulţimi de surzi. Cine mă aude, cine mă înţelege, cine îmi răspunde?" Cumplit destin, într-adevăr, să vorbeşti, să încerci să comunici oamenilor gîndurile şi frămîntările tale, şi să nu te asculte nimeni. Şi ce poate fi mai răscolitor, mai tonic, mai dătător de speranţă şi de încredere decît să ştii că eşti aşteptat, că undeva există un cămin, unde la lumina tihnită a lămpii, o frunte se apleacă asupra rîndurilor tale? Dragii mei, un scriitor de astăzi, de aici, de la noi, care nu e prezent cu truda lui nobilă îmi apare în postura unui om care lipseşte de la o întîlnire gravă şi responsabilă. Aveţi dreptate, viaţa oferă zilnic seducătoare motive de inspiraţie şi pînă la sfîrşit scrisul nu e decît un act de prezenţă. M-a bucurat scrisoarea voastră, dragi tovarăşi, şi o socotesc un apel la această prezenţă obligatorie şi cetăţenească. Dacă încercările şi proiectele mele actuale pot interesa, iată la ce lucrez: întîi îmi pun la punct toate piesele scrise în cei cincisprezece ani cîţi s-au scurs de la Eliberare. Mi-am scris întotdeauna lucrările, febril, sub focul necesităţilor rampei. N-am avut niciodată răgazul să stărui asupra unei drame sau a unei comedii, cît s-ar fi cuvenit. Mă simt deci dator faţă de aceste piese, şi migălesc acum asupra lor ca să le dau strălucirea de care sînt în stare şi pe care aceste piese o merită, fiindcă s-a răsfrînt şi asupra lor o rază din lumina acestui timp.

Mă strădui, în al doilea rînd, să pun la punct o comedie, la care lucrez de aproape cinci ani şi de care am fost mereu nemulţumit. S-ar putea ca ultima versiune să-mi placă. Dacă o voi considera-o vrednică să plece în lume, voi scrie „cortina" la ultimul act şi o voi încredinţa unui teatru. Şi, în sfîrşit, mă gîndesc la o piesă care să oglindească măcar un crîmpei din tumultul zilelor ce ne-au asigurat viaţa, aţi înţeles, e vorba de 23 August 1944.

Aş voi să pot scrie această piesă, să-mi izbutească, să fie o lucrare fierbinte şi emoţionantă, aşa cum sînt rîndurile voastre pentru care vă mulţumesc din inimă.

HORIA LOVINESCU

Cred în eficacitatea căilor directe în raporturile dintre oameni şi am impresia că scrisoarea adresată dramaturgilor de către muncitorii de la „23 August", are sorţi să ducă la rezultate mai rodnice decît „articolele şi dezbaterile" la care, cu blajină ironie, fac aluzie autorii scrisorii.

În primul rînd, o asemenea interpelare obligă, fără putinţă de eschivare, la un răspuns prompt. Iar simplul fapt de a-ţi pune semnătura sub un răspuns, pe care chiar numai bunul simţ elementar îl cere afirmativ, echivalează cu un angajament. Aceasta este de altfel semnificaţia pe care, personal, o dau rîndurilor de faţă.

Orice comentarii sau adaosuri la argumentele atît de limpezi şi evidente folosite în scrisoarea lor de muncitorii de la „23 August", mi se par inutile.

Desigur că puţinătatea lucrărilor de teatru valabile legate direct de viaţa muncitorească nu poate fi imputată nici rea-voinţei, nici nepăsării autorilor, ci mai degrabă slăbiciunii lor în faţa greutăţilor pe care atacarea acestei teme o ridică cu deosebire în genul dramatic. De aceea, nu trebuie să ne facem iluzia că vor curge capodoperele. Dar dacă, cu ajutorul viitorilor noştri eroi, vom aborda, fără reţete prefabricate, viaţa lor, există şanse să pregătim cel puţin apariţia operei adevărate pe care cu toţii o aşteptăm.

Deocamdată, cred că revista „Teatrul", care a adăpostit acest schimb de scrisori, ar trebui să-şi asume şi în continuare obligaţia de a găsi împreună cu noi toţi mijloacele cele mai potrivite pentru a asigura acea „cunoaştere temeinică", — eu aş spune, colaborare — de care vorbesc semnatarii scrisorii. Ar fi o misiune demnă de o publicaţie militantă.

AL. I. ŞTEFĂNESCU

Cu adîncă emoţie am citit scrisoarea voastră. Din ea izvorăşte un puternic suflu de entuziasm creator, o încredere nestrămutată în propriile forţe, o hotărîre de nestăvilit în a construi mai repede, mai bine, mai trainic viitorul fericit al poporului nostru muncitor.

Dacă v-aş spune că, în ce mă priveşte, rîndurile voastre au sosit cum nu se poate mai la timp, poate nu m-aţi crede. Şi totuşi aşa este. Să mă explic.

Am scris în a doua jumătate a anului trecut o nouă piesă. De fapt, a doua din viaţa mea. O piesă despre muncitori, cu muncitori, o piesă despre succesele industriei noastre socialiste, despre lupta voastră pentru o tehnică de nivel mondial, despre înalta conştiinţă a muncitorului nostru avansat. O piesă despre eroismul vostru de toate zilele, eroism uneori anonim, dar totdeauna organizat de luciditatea leninistă a comuniştilor.

Şi, ca să spunem lucrurilor pe nume, nu am reuşit întru totul. Nici alţi tovarăşi şi nici eu, mai ales, n-am fost pe deplin mulţumiţi de ceea ce a ieşit. Cauzele sînt desigur multe şi nu faptul că n-aş cunoaşte viaţa muncitorilor este cea mai importantă dintre ele. Am crescut, am trăit, şi printre muncitori. Am scris despre muncitori, aşa cum demonstrează cărţile mele *Omul de pe catarg* sau *Să nu fugi singur prin ploaie*. Şi totuşi, piesa încă n-a prins viaţă îndeajuns. De aceea, eram destul de trist, ca să zic aşa.

Scrisoarea voastră m-a încurajat şi m-a pus pe gînduri, în acelaşi timp. M-a pus pe gînduri, în sensul că poate totuşi nu cunosc atît de bine — atît de bine cît ar trebui pentru acest lucru gingaş care-i opera literară — viaţa şi năzuinţele de *astăzi* ale muncitorilor noştri. De aceea vă spun că primesc cu recunoştinţă invitaţia voastră.

Pe de altă parte, mesajul vostru m-a încurajat. În cursul lunii martie voi fixa din nou „piesa" în strungul meu literar şi fără să mă tem de „şpanul" care se va strînge în jur n-o voi slăbi pînă nu voi căpăta certificatul „aparatului de control" al criticii dramatice, şi, sper, pe acela, mai important al vostru, al spectatorilor noştri cei dragi.

PAUL EVERAC

La scrisoarea adresată dramaturgilor de către muncitorii uzinelor „23 August" din Bucureşti — pe care aţi binevoit să mi-o remiteţi — nu există, mi se pare, decît două răspunsuri posibile, amîndouă practice:

Primul este acela de a primi cu toată inima invitaţia muncitorilor acestei uzine şi de a merge printre ei un timp mai îndelungat.

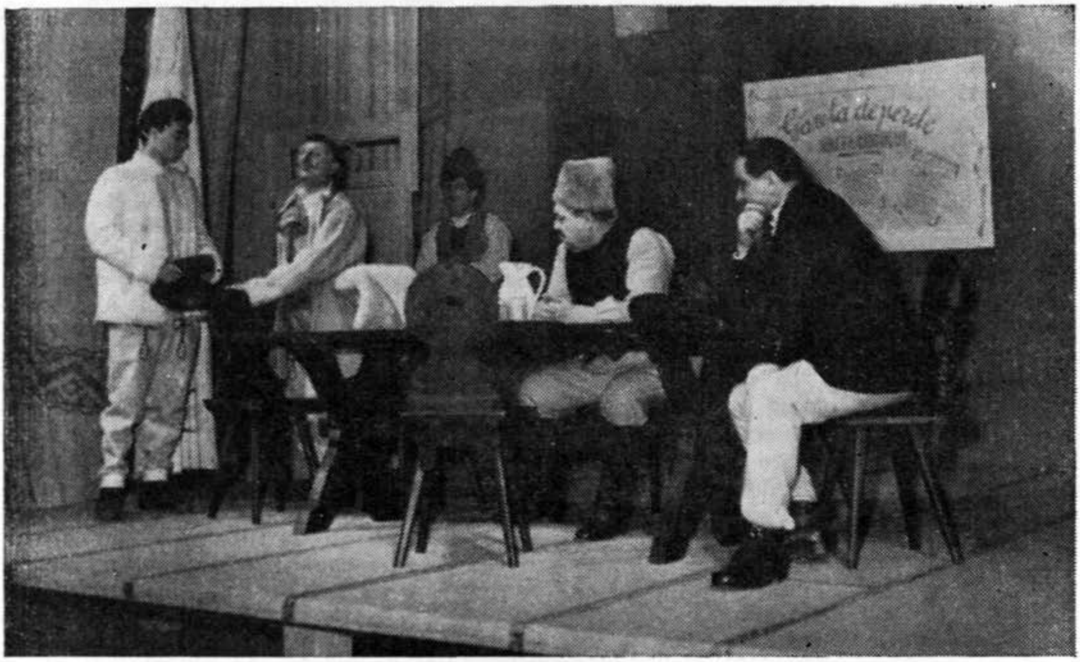
Al doilea este de a realiza efectiv piese artistice cu teme şi personaje din lumea muncitorilor.

În privinţa celui de al doilea punct vreau să arăt că piesa mea *Ferestre deschise*, scrisă încă din toamnă, reflectă aspecte din viaţa muncitorilor uneia din cele mai importante aşezări industriale din ţară, Hunedoara, şi răspunde, nădăjduiesc, dezideratului atît de îndreptăţit al tovarăşilor de la „23 August", care vor avea curînd prilejul s-o judece. A fost pentru mine o dorinţă statornică să reiau şi, dacă se poate, să duc mai departe firul rupt odată cu *Cetatea de foc*. Încît imputările pe care tovarăşii ni le fac, nouă dramaturgilor, de a nu ne fi preocupat de viaţa muncitorească, eu le transfer, fără supărare, împrejurărilor care au întîrziat — şi întîrzie încă — punerea în scenă a *Ferestrelor deschise*. În faţa tovarăşilor, eu mă prezint cu această piesă şi sper să pot avea mîndria de a mă înscrie în aprecierea lor pozitivă, după cum voi şti să trag învăţăminte şi din criticile aduse de ei.

În privinţa primului punct, lucrul e limpede: eu unul sînt gata să mă duc în mijlocul lor, cît mai degrabă, să învăţ de la ei, să-mi întăresc prin ei capacitatea de efort, să ne facem prieteni.

Dacă mai există şi un al treilea răspuns, acela nu poate fi decît piesele viitoare.

Paul Everac



„In Valea Cucului" de Mihai Beniuc — Teatrul Naţional „I. L. Caragiale"

Radu Lupan

O REMARCABILĂ COMEDIE SATIRICĂ

Remarcabila comedie a lui Mihai Beniuc: *In Valea Cucului,* prezentată recent pe scena Teatrului Naţional, aduce din nou în discuţie cîteva din problemele esenţiale ale satirei şi menirii ei actuale. Discutarea acestor probleme poate îngădui o mai deplină apreciere a piesei, interesantă din multe puncte de vedere în configuraţia dramaturgiei noastre de azi.

Comedia lui Mihai Beniuc demonstrează că pot fi relevate fenomene sociale care se opun dezvoltării spre socialism fără a se aluneca în negativism; că pot exista personaje pozitive care să se opună cu o reală putere — artisticeşte vorbind — personajelor negative, că înfrîngerea acţiunilor duşmănoase şi a celor care le săvîrşesc poate şi trebuie să decurgă din însăşi logica internă a lucrării. Se înţelege, cei care au încercat a crea comedii inspirate din actualitate nu au negat decît rareori — teoretic vorbind — aceste principii fundamentale. Le-au negat însă, de cele mai multe ori, practic. Şi astfel s-a făcut că după *Mielul turbat* sau *Ziariştii,* nici o comedie nu a izbutit să reţină în chip deosebit atenţia spectatorilor şi a criticii, pentru acuitatea şi veridicitatea cu care ar reflecta şi ar interpreta realităţile noastre. Şi mai ales pentru perspectiva pe care ar oferi-o asupra direcţiei dezvoltării sociale.

Piesa lui Mihai Beniuc vădeşte de la început — spun aceasta pentru că am citit-o întîi şi apoi am văzut-o jucată pe scenă — o profundă conştiinţă partinică în interpretarea fenomenelor asupra cărora se opreşte. „Pentru ca satira să fie într-adevăr satiră şi să-şi atingă scopul — spunea undeva Şcedrin — trebuie în primul rînd să-l facă pe cititor să simtă acel ideal de la care a pornit creatorul ei".

Şi acest ideal îl simţi afirmat nu în chip declarativ, ci prin întreaga desfăşurare a acţiunii, care concură în chip inevitabil în a demasca şi condamna pe duşman, nu numai pe scenă, ci şi în conştiinţa spectatorului. Comedia relevă astfel acea trăsătură caracteristică şi poeziei lui Mihai Beniuc — pasiunea revoluţionară a luptei pentru realitatea socialistă.

Aşa cum arăta şi poetul, unul din faptele şi motivele piesei se găsea în germene într-o baladă din volumul „Inima bătrînului Vezuviu", intitulată „Sus în codru pe Vlădeasă".

Poemul vorbea despre o bandă de duşmani ai regimului, care, fugind de pedeapsă, aşteaptă în codri alte vremuri. Aşteaptă în zadar, măcinîndu-se, împuţinîndu-se, pînă cînd ultimul bandit, părăsit şi înnebunit de zadarnice aşteptări, se va spînzura. Ironic, dar şi ca o condamnare definitivă, răsună ultima strofă a poemului: „N-au venit americanii, / N-au venit. Zburară anii, / Iar puterea populară / E stăpînă peste ţară!"

Ideea aceasta s-a asociat unei mai vechi istorisiri — de altfel, originea piesei, precum o mărturiseşte însuşi autorul, s-ar situa cam prin anii 1951-52 — a ticăloşiilor săvîrşite de preşedintele întovărăşirii din satul Briha, Ilisie Holdemulte. Ea se afla în nuvela *Hada lui Vîrnav*. (Holdemulte va mai fi amintit, de astă dată cu o pronunţată nuanţă satirică şi în poemul „Alţi tineri vin..." din volumul „Călători prin constelaţii" — „Mai e tot preşedinte Holdemulte? Mai umblă mînios ca un curcan / De critica ce i-am adus-o eu / În povestirea — „Hada lui Vîrnav"). În nuvelă sînt pagini care cuprind în fapt subiectul comediei, uneori chiar şi substanţa, puţin deosebită, a unor replici, sau detalii care vor avea o semnificaţie deosebită în piesă (discuţia despre întovărăşire, incidentul cu „becheşul" etc.). Am socotit necesar să amintesc aceste detalii, nu numai pentru a releva legăturile mai vechi sau mai noi ale comediei cu restul operei poetului, cît mai ales pentru a urmări mai bine sensul transformării şi amplificării celor cîteva fapte în piesa de azi.

În Valea Cucului debutează cu o discuţie despre rostul teatrului în genere. Discuţia se poartă între Toma Căbulea, ţăran mai în vîrstă, membru al întovărăşirii din sat şi fiica sa, Cătiţa, care abia s-a întors de la Bucureşti. Intenţiile autorului sînt limpede enunţate de la început. Dacă faptele lui Holdemulte — personaj şi el în piesă — şi ale celor care-i sînt complici trebuie demascate, apoi calea cea mai bună nu e alta decît teatrul. (Autorul alege comedia, pentru că în maşinaţiile lui Holdemulte şi ale bandei sale nu e numai primejdie, ci şi o puternică doză de ridicol. Iar în dezvăluirea acestor două laturi, mînia poate merge împreună cu batjocura nimicitoare.) Dar iat-o pe Cătiţa, explicîndu-i tatălui ei, într-un limbaj viu şi plastic, cum vine povestea cu teatrul:

> „CĂTIŢA: Tată, nu te pricepi, spunu-ţi. Omul învaţă de la teatru. Vede că sînt duşmani şi hoţi şi devine mai vigilent."

La care Toma, cu umorul ce-i însoţeşte mereu vorbele, îi spune:

> „Da' nu cumva se fac mai vigilenţi tîlharii şi se ascund mai bine de partid?"

Replica fetei e lămuritoare.

> „CĂTIŢA: Ei! Cum? Tot poporul devine mai vigilent. Se deschid o mie de ochi şi se uită. Şi o mie de ochi văd mai bine. Încep să înţeleagă, încep să ajute. Oricum, hoţii şi duşmanii se răresc, dacă toţi ajută la plivit".

Aceasta este, aşadar, menirea teatrului satiric, aşa o defineşte dramaturgul încă de la început, şi iată de ce faptele lui Holdemulte trebuiau prezentate în cuprinsul unei comedii. Ideea formulei „teatru în teatru", anunţată numai deocamdată de Toma Căbulea, e aşadar o idee organică piesei şi nu un simplu procedeu. Iar bătrînul întovărăşit o formulează cu pregnanţă.

> „TOMA: ...Noa! Hai să-ţi spun. Uite ce m-am gîndit. Ce-ar fi să facem şi noi tiatru adevărat, teiatru cum zici tu, şi să-l demascăm pe cineva, să zicem pe Colac cu mişcolănţiile lui? Colac să fie şi el la teiatrul nostru în rîndul întîi, unde-i place să stee ca un domn! *Şi să facem să se vadă ca-n oglindă*" (s.n.)

Fireşte, formula „teatru în teatru" nu-i nouă, deşi e ades întîlnită în dramaturgia contemporană şi, mai ales, în teatrul occidental. Dar, acolo ea e folosită tocmai pentru a se exagera caracterul *cu totul convenţional* al dramaturgiei, e folosită tocmai pentru a desprinde cu totul teatrul de realitate. În piesa lui Mihai Beniuc însă „teatru în teatru" e folosit pentru a se demonstra în chip original un adevăr cu totul opus şi anume că dramaturgia e inspirată din realităţile vieţii şi trebuie să servească transformării acestei realităţi.

Primul act, unde sînt discutate, pitoresc şi sub o înşelătoare înfăţişare modestă, probleme serioase de teatru, de satiră realist-socialistă, conţine de altfel, nu puţine aluzii polemice la adresa acelor scriitori care-s „ocupaţi tot anul pe la casele de odihnă" şi nu trăiesc din plin realitatea zilelor noastre. Aparent expozitiv, acest prim act a şi fost tratat, din păcate, în spectacol, în ciuda unei concepţii regizorale, altminteri plină de nerv şi subtilitate, ca atare. Este adevărat, aici încă nu se înfruntă caractere, dar se definesc intenţii, se prevede într-un fel o luptă nici prea simplă, nici prea uşoară. Şi în care, pentru a se demasca urzelile duşmanului, va trebui folosită şi arma mai subtilă a *inventării* unei realităţi posibile, dacă nu cumva şi existente. Lupta e necruţătoare, dar plină de neprevăzut, şi ajutorul *cuvîntului* nu e de dispreţuit.

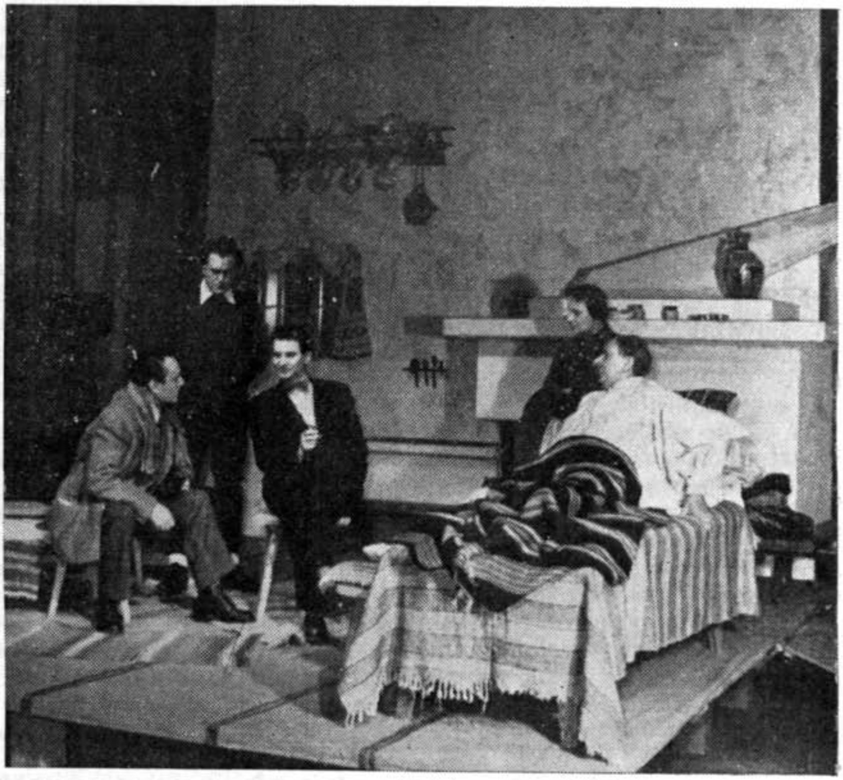
Cînd povesteşte învăţătorului Ignat Bădescu pilda cu mărgeaua, bătrînul Toma Căbulea anunţă de fapt toate acestea:

> „TOMA: Ştii cum fac şerpii mărgeaua? S-adună toţi grămadă, unii peste alţii, se-mpletesc, se sucesc, se răsucesc, le curg balele şi pînă la urmă mai marele lor se ridică peste grămadă cu un mărgăritar strălucitor în gură. Cu mărgeaua şarpelui poţi omorî pe oricine, dacă i-o pui într-un pahar de băutură numai o clipă, cît ai scăpăra din amnar. Dar, dacă dai peste şerpi, înainte de a fi ieşit mai marele lor deasupra şi strigi: «Mărgeaua», deodată se-mprăştie toţi, care încotro, şi poţi călca-n picioare toată «adunarea lor generală», de speriaţi ce-s. Aşa fac şi pe la noi cîţiva, mărgeaua să ne-o bage după aceea nouă în băutură. Noi să facem teiatru şi să strigăm înainte de-a fi ei gata: «Mărgeaua»".

Iată dar, cum dintr-o discuţie despre teatru — semnificativă dincolo de ce-am spus şi dacă ne gîndim la cei care o poartă în chipul cel mai firesc — tabloul întîi se transformă de fapt într-o meşteşugită schiţare a caracterului conflictului ce-i va opune pe eroii comediei. Conflict care a şi început să se desfăşoare într-un ritm tot mai rapid. E de altfel ceea ce a intenţionat, probabil, să sublinieze şi regia, mutînd singura pauză a spectacolului după tabloul trei, trecînd astfel peste finalul actului întîi.

Şi într-adevăr, în aceste trei tablouri încep să se acumuleze tot mai multe elemente care precipită dezlegarea misterului ce învăluie „reţeaua subterană" de duşmanii din sat. Şi tot aici se conturează acele trăsături ale duşmanilor, care-i fac în acelaşi timp şi de dispreţuit şi ridicoli.

Precum spune Cernîşevski în „Studii de estetică": „Comicul este goliciunea şi nimicnicia acoperite cu un înveliş avînd pretenţie de conţinut şi de valoare reală". Mitru Colac zis Holdemulte, preşedintele întovărăşirii din Valea Cucului, bogătan pozînd în comunist devotat, Lupoaia, sectanta „pocăită", Fugătă, legionarul fugar şi ascuns, nutresc speranţe zadarnice, ca şi tîlharii de pe Vlădeasa, în revenirea vechiului regim datorită sprijinului străin. De ce însă aici e comică, deşi nu lipsită de primejdie, această opoziţie faţă de noile aşezări, în timp ce în balada amintită la început ea era doar disperată? Acolo, împotrivirea se măcina în deznădejde şi în gol, încă de la început. Aici, în piesă însă, ea e de două ori ridicolă.



Moment din tabloul 4

În primul rînd, pentru că însăşi dezvoltarea socială, înaintarea şi consolidarea cuceririlor regimului socialist — „Iar puterea populară / E stăpînă peste ţară" — fac absurdă, lipsită de raţiune o asemenea atitudine. Şi în al doilea rînd pentru că, tocmai din motivul arătat mai sus, al forţei şi puterii noilor aşezări, duşmanii, ca să se poată menţine, ca să-şi poată urmări cît de cît scopurile, sînt siliţi să se arate „sprijinitori" ai regimului.

Holdemulte încearcă astfel să-i ducă de nas pe întovărăşiţi şi să le propună o mai „bună" repartizare a pămînturilor. Atît de „bună", încît dacă se aproba, spune Toma Căbulea, „ne trezeam cu chiaburia făcută la loc". Viclenia greoaie a lui Holdemulte n-a mai prins. Ţăranii săraci au protestat. Şi, cum îşi mărturiseşte el însuşi înfrîngerea în faţa mentorului său între rele, legionarul Fugătă, degeaba a invocat principii, de care e, în fapt, cu totul străin.

> „HOLDEMULTE: ...Am început şi eu cu „partidul", cu „poporul", cu „dictatura proletariatului", am apăsat pe „alianţa ţăranilor cu muncitorii", am băgat şi „lupta de clasă" în foc...
> FUGĂTĂ: Hm! Şi?
> HOLDEMULTE: Hm! Hm!"

Cam acesta e ecoul trezit de vorbele demagogice ale preşedintelui. Contradicţia dintre ceea ce pretinde că e şi ceea ce este în realitate devine tot mai vizibilă. Ca atare şi comicul pe care-l suscită devine tot mai accentuat. În acest tablou, în care îşi dau tot mai mult seama că pierd terenul, şi preşedintele şi Fugătă, se îmbată totuşi cu speranţa că „las-că vin ei" şi se întorc vremurile de altă dată.

Dar, la cel mai mic semnal de alarmă, unuia „i se destramă izmenele pe el de spaimă", iar celălalt „o tunde iepurește" pe fereastră. Aceasta nu înseamnă că nu sînt încă periculoși. Bătrînul Căbulea, care-i dibăcește, dar nu are încă dovezi ca să-i poată demasca, e împușcat în picior de Fugătă care dispare în noapte. Dar va fi prins și lațul se va strînge și mai mult în jurul ticăloșilor. Și astfel, deși ei cred încă în superioritatea lor, totuși, la prima amenințare, se clatină.

Lupoaia, un altul dintre personajele bine realizate ale comediei, e mai vicleană și mai bună de gură decît Holdemulte. Ea își îngăduie să-i ia în bătaie de joc pe acei care vin să o întrebe dacă nu se înscrie cumva în întovărășire. Ipocrită, și mult mai abilă decît președintele, ea nu refuză: „Mă-nscriu, spune Lupoaia, aparent de acord, dar să nu mai fie altul care să se înscrie după mine". Și totuși pînă la urmă o cuprinde spaima, o spaimă care o prăbușește în ridicol. (În fapt ea fusese înșelată asupra realelor intenții ale celor care veniseră să o poftească să intre în întovărășire. Secretarul și ceilalți o întrebau numai cu scopul de a o face mai puțin suspicioasă, mai puțin prudentă.)

Cine crede că-și poate rîde de nou, sfîrșește prin a deveni el însuși obiect de rîs. Personajele împotriva cărora se îndreaptă satira necruțătoare a dramaturgului se mișcă într-o lume în care superioritatea etică a adevăraților luptători pentru biruința așezărilor socialiste e zdrobitoare. Contrastul acesta acuză și mai puternic josnicia și ticăloșia morală a dușmanilor.

Holdemulte are o substanță umană care dezminte fundamental înfățișarea pe care încearcă să o ia. Inconsistența lăuntrică a acestui „erou" e vădită. Fricos, el încearcă să pozeze în curajos, dar nu face altceva decît să-și tiranizeze nevasta, Solomia, o femeie de bun simț, de care e de altfel străin. Dușman înrăit, el folosește o frazeologie goală cu caracter aparent revoluționar, dar cînd își epuizează blestemele o înjură pe nevastă-sa, spunîndu-i: „Călca-te-ar lupta de clasă". El are pretenția ridicolă de a fi în fruntea bucatelor, dar la cea mai mică amenințare a maiorului fugar, răspunde umil: Să trăiți!

Lupoaia e o lacomă de pămînt, de averi, precum fusese în trecut, de plăceri. Dar se deghizează într-o sfîntă și „pocăită" femeie. Nu ezită, însă, pentru a-l supune și mai mult pe Holdemulte planurilor ei, să traficheze cu farmecele tinerei sale fete, Ruja. Rugăminți, amenințări, batjocuri, totul e folosit, pentru a-l ține în frîu pe președinte: „Zi, colectivă-ți trebuie!... Mai pupi tu pe Ruja, îți spun eu unde..." Sau altă dată: „Dacă faci colectivă, nu mai sugi tu dulceață din trupul ei, șarpe bătrîn ce ești. Îi rămînea să rozi iască uscată, pe Solomia ta".

Amenințările, ca și urzelile dușmanului din sat vor fi spulberate însă prin ingeniozitatea și superioritatea reală a forțelor noului, a unor personaje ca Toma Căbulea, Ciul, instructorul de partid, ca și a celorlalți oameni cinstiți. Cu ajutorul unui „dramator", Eduard Forțian, adus din București de către învățătorul Bădescu, Căbulea aranjează montarea unei piese la căminul cultural. Prezentată în repetiție generală, piesa îl face pe Holdemulte să se demaște și să recunoască legăturile care există între el și legionarul Fugătă, Lupoaia, Hinea ș.a. Pe scena căminului apare un „actor", Rugătă, care poartă becheșul președintelui, becheș luat de Fugătă în noaptea cînd dispăruse din casa acestuia. Președintele se repede să-și ia scurta, regăsită în sfîrșit. Și nu mai poate da înapoi. Fugătă — arestat, dar pus să joace în piesă — mărturisise împrejurările în care intrase în posesia bechesului.

„Rețeaua subterană" — cum se numește piesa prezentată la cămin — a fost astfel dată la iveală. Dușmanii sînt demascați și arestați. Colac cu „mișcolănțiile" lui a fost pus în „teiatru" și s-a văzut astfel „ca-n oglindă". Și toți oamenii cinstiți au ajutat la „plivit". Și bătrînul Căbulea, și scriitorul Forțian, și instructorul de partid, Ciul, și „artiștii" de la cămin care l-au făcut pe Holdemulte să se dea în fapt.

Plin de mișcare și expresivitate, tabloul final al actului trei, realizat de regie cu o mînă sigură și dibace, capătă într-adevăr savoarea și culoarea inițială a „teatrului în teatru" — formulă care exprimă, de fapt, participarea poporului la alcătuirea pieselor — în comedia lui Mihai Beniuc, expresie figurată a participării maselor la demascarea și zdrobirea dușmanilor vremurilor de azi. Tabloul final al piesei e, astfel, un răspuns prin acțiune la discuția din primul act, care enunța un principiu, abstract în aparență, dovedit însă pînă la urmă a fi generator al unei reale substanțe teatrale. Și astfel, desfășurarea acțiunii constituie o demonstrare artistică valoroasă a ideii, în numele căreia este întreprinsă satira, a unui teatru care, pornind de la realitate, apără de uneltirile dușmanilor ceea ce e mai prețios în această realitate.

Apărarea aceasta este întreprinsă, așa cum spuneam încă de la început, printr-o neîncetată ofensivă a forțelor noului. De aceea și înfrîngerea dușmanilor nu decurge din necesități exterioare, ci din însăși logica internă a acțiunii. Faptul că demascarea nu se produce dintr-un început, nu trebuie nă ne dea impresia că superioritatea forțelor sociale care luptă pentru izbînda relațiilor socialiste în Valea Cucului este îndoielnică. Nu trebuie să uităm că atitudinea lui Căbulea este limpede, în această privință, încă din primul tablou. Umorul său relevă superioritatea pe care i-o dă conștiința contradicției surprinse de el, între ceea ce pare cinstit în aparență și ceea ce de fapt simte că nu e așa. (De aceea îl tot împunge pe Holdemulte, îl pune pe Bădescu să-l cheme pe „dramatorul“ Forțian de la București, organizează reprezentația de la cămin etc., etc.) Umorul lui Căbulea are un ascuțiș critic pronunțat, îndreptat îndeosebi împotriva răului social, împotriva falsității. Umorul acesta nu-l părăsește nici în clipele cînd, rănit, încearcă să pună totuși la cale reprezentația teatrală de la cămin. Căbulea nu e un zeflemisitor de felul său, ci, și în aceasta constă farmecul și vigoarea realistă a acestui tip, e un om dotat cu o inteligență nativă plină de pătrundere și de mobilitate.

Pe cinstitul și pitorescul Ghiță Ropoteală, Căbulea îl atinge în treacăt cu o binevoitoare ironie: „Ni mă ni! că înțelept martor ți-ai ales. Ropoteală strigă „Trăiască“ și dacă-i spui că a ieșit un H.C.M. că toți oamenii din Valea Cucului să vină la Sfat în fiecare dimineață, să le deie președintele o palmă“. În schimb, cînd e vorba de Holdemulte, umorul său devine sfichiuitor, ironia se transformă în sarcasm. Referindu-se la faptul că-i vînduse o optime de batoză, Toma îi spune lui Holdemulte: „Și știai că se naționalizează batozele... Eh! cum a zis unul cînd s-a ars cu păsatul fierbinte: «Sus e cerul». Dar n-a spus ce-l doare. Și s-a ars al doilea și a zis: «Mare-i lumea!» Și nici el n-a spus că s-a ars. S-a ars și al treilea și s-a uitat la ceilalți și-a zis: «Mulți cîni sînt în ea! Io-s al treilea...»“.

Și totuși, bănuindu-l pe președinte că e în legătură cu ceilalți tîlhari care acționează în Valea Cucului, Căbulea nu se pripește să ia vreo hotărîre, ci se silește să determine o serie întreagă de oameni să participe la demascarea lor. Are răbdare, o răbdare care se hrănește cu pilde izvorîte dintr-o înțelepciune sfătoasă și, chiar cînd e lovit direct, nu abandonează lupta. Ajutat de forța calmă și pricepută a lui Ciul, instructorul de partid, de „dramator“ și de ceilalți oameni cinstiți, bătrînul Toma va destrăma în cele din urmă urzelile dușmanilor care urmăresc să spargă întovărășirea, să frîneze mersul spre socialism al satului.

Inventivitate, umor, superioritate morală, iată ce caracterizează acest personaj memorabil și rar întîlnit în comedia noastră nouă. Tipul acesta de țăran se distinge prin complexitatea fizionomiei sale spirituale, mărturie atît a vremurilor noi care au schimbat fundamental satul din zilele noastre, cît și a unor multiple resurse interioare, se distinge de asemenea prin autenticul său umor sănătos și pitoresc, umor care-i însoțește atît vorba cît și fapta. Un personaj pozitiv în comedie care să aibă și un real umor nu e un lucru prea obișnuit în comediile noastre și acest lucru trebuie subliniat cu tărie.

Pregnant conturate sînt și alte personaje pozitive ale comediei. De aici decurge și veridicitatea, ca și caracterul convingător al zdrobirii forțelor dușmane, condamnate nu de autor, din afara piesei, ci de forțele pozitive care se află și acționează în piesă, întruchipate în existența unor personaje care capătă viață uneori fie numai și din cîteva replici. Și pe lîngă caracterele principale, definite cu o remarcabilă forță a detaliului caracterologic care confirmă ansamblul, cum ar fi Toma Căbulea, Ana Lupoaia sau Mitru Colac zis Holdemulte, trebuie să semnalăm, ca una din trăsăturile talentului de dramaturg al lui Mihai Beniuc, posibilitatea de a crea personaje care să prindă viață doar din cîteva trăsături. E cazul cu pitorescul Ghiță care e și el „democrat-popular“ și „drăguț cu partidul“, cu paznicul căminului, Șcleapț, cu predicatorul Rac, cu Solomia ș.a. Contribuie mult la această putere de a trezi viața limba savuroasă și plastică vorbită de personajele comediei, o limbă care capătă întotdeauna mlădierea cerută de intențiile sau sentimentele eroilor.

***

Vorbind despre modul în care muncitorii luptă împotriva burgheziei, Engels remarca în Prefața sa la „Războiul țărănesc german" că: „ei duc de obicei lupta cu un umor care este cea mai bună dovadă că sînt siguri de cauza lor și conștienți de superioritatea pe care o au". Această observație mi se pare că este deosebit de sugestivă pentru poziția de pe care trebuie întreprinsă în satiră demascarea a tot ce se opune înaintării noastre spre socialism. Partinitatea în satiră, tendința scriitorului trebuie să se exprime fără nici un echivoc, direct și deschis. De aceea, nu este vorba numai de o conștiință deosebit de clară a esenței proceselor despre care se vorbește, ci și de o afirmare netă a principiilor în numele cărora se întreprinde satira. Este limpede așadar că se poate scrie o comedie care să înfățișeze uneltirile unor dușmani ai transformării socialiste a agriculturii, acționînd undeva, într-unul din satele țării noastre. Dar, numai de pe această poziție a siguranței, a superiorității cauzei noastre, a certitudinii că înseși așezările noastre fac imposibilă continuarea pe un timp îndelungat a mașinațiilor dușmanilor. Și din conștiința acestei siguranțe și superiorități izvorăște acel umor, despre care vorbește Engels, acel rîs nimicitor față de dușman, care nu este numai de disprețuit, dar e și de ridiculizat.

Rîsul, care cuprinde un element critic pronunțat îndreptat împotriva răului social, e și negație și afirmație. Rîsul pe care-l suscită replicile remarcabilei comedii a lui Mihai Beniuc *În Valea Cucului,* la lectură sau în spectacol, e o mărturie a partinității cu care e scrisă această piesă, partinitate în numele căreia se neagă și se condamnă ceea ce e în contradicție cu aspirațiile artistului, cu aspirațiile maselor, și în numele căreia se afirmă ceea ce corespunde cu aspirațiile scriitorului, cu aspirațiile maselor. Limpezimea scopului a îngăduit crearea unor memorabile personaje care să-l exprime cu pregnanță și cu veridicitate.

În aceasta rezidă, cred, și explicația reușitei acestei comedii. Autorul a știut să considere oamenii și faptele de pe o poziție partinică netă, în lumina căreia aparențele cît și substanța lor au apărut conturate cu deosebită vigoare.

Creator al unei comedii cu adevărat satirice inspirate din viața de azi a satelor, Mihai Beniuc se dovedește a fi un dramaturg plin de resurse, iar piesa sa este sortită unei lungi călătorii care a și început de altfel, ducîndu-i pe oamenii din Valea Cucului mereu pe alte scene.

***

Cîteva cuvinte despre spectacolul prezentat în competenta și comprehensiva regie a lui Sică Alexandrescu, dorind a lăsa comentarea mai amplă a sa pe seama cronicarilor de specialitate.

Primatul textului este, precum se știe, o cerință fundamentală a regiei. Cu atît mai mult el s-a impus regizorului în această piesă, unde textul are valori, din păcate, nu întotdeauna prezente în comediile noastre. Ceea ce aș vrea să subliniez e faptul că s-a înțeles nu numai just, ci și creator, pe plan de spectacol, că scopurile acelui „teatru în teatru", care călăuzește într-un fel acțiunea comediei, trebuie să ne apară nu ca simple afirmații programatice, ci să devină însăși baza acțiunii. Tabloul final, o excepțională reușită a spectacolului, a dovedit aceasta, din plin. Mișcarea, vivacitatea, verva lui au făcut din acest tablou o replică vie a discuției din primul act.

Toma Căbulea în interpretarea lui Vasiliu-Birlic a căpătat o autenticitate și realitate care au contribuit la crearea unei atmosfere deosebit de veridice, la care și actorii Al. Giugaru (Holdemulte), Natașa Alexandra (Ana Lupoaia), Niki Atanasiu (Fugătă), Marcel Anghelescu (Ghiță Ropoteală), Radu Beligan („dramatorul" Forțian) și alții au adăugat note personale pline de umor și adevăr.

Spectacolul condus într-un ritm alert și cu o mînă sigură a confirmat deosebitele calități teatrale ale comediei, constituind astfel unul din succesele dramaturgiei noastre care se pregătește să întîmpine aniversarea marii Eliberări.

Florian Potra

REFLECTAREA NOII CONŞTIINŢE SOCIALE ÎN DRAMATURGIA NOASTRĂ

Printre armele ideologice promovate de Partidul clasei muncitoare în scopul influenţării şi transformării conştiinţei oamenilor, teatrul e îndeosebi eficient. Ideile puse în circulaţie de pe scenă, stările emoţionale, impulsurile de avînt sau de ură, transmise de jocul actorilor, dobîndesc o forţă accentuată de persuasiune, fiindcă în faţa publicului, în faţa oamenilor care privesc şi ascultă, stau tot oameni vii, analizabili în toate atitudinile lor lăuntrice sau exterioare. Nu e vorba de a stabili un primat al teatrului în raport cu celelalte arte, dar trebuie subliniată capacitatea lui particulară de a crea viaţă şi mai ales exemple de viaţă.

De totdeauna, de la origini, teatrul a fost factor de educaţie. De totdeauna, publicul a părăsit locul de spectacol — sensibilizat, modificat. Mai mult sau mai puţin, în bine sau în rău, după factura şi intenţiile piesei. Cu atît mai mult astăzi, în orînduirea noastră democrat-populară, teatrul — ca artă, deci ca formă a conştiinţei sociale — este un factor efectiv de solicitare şi, în ultimă analiză, de transformare a acestei conştiinţe. Căci spre deosebire de arta realist-critică din epoca burgheziei, care denunţa contradicţiile societăţii în care această artă se manifestă, arta realist-socialistă se caracterizează prin integrarea ei totală în sfera de interese şi năzuinţe a colectivităţii. Iar această integrare ce altceva este, dacă nu reflectarea vieţii marii majorităţi a poporului, care se străduieşte din răsputeri să-şi desăvîrşească noua orînduire?

Numai că, năzuinţele, clarificările, orientările şi tendinţele nu sînt date cristalizate omogen, de la bun început. Cel mult sînt premise. Sînt germeni de dezvoltat şi îngrijit. Conştiinţa nouă, socialistă, prototipul omului nou se naşte în timp. Conştient de acest fapt, Partidul a elaborat — încă de la întemeiere şi în timpul adîncii ilegalităţi — şi elaborează consecvent căile şi metodele potrivite scopului propus. Profilarea morală a omului de azi, al societăţii actuale, constituie, de fapt, un proces iniţiat de mult, în focul luptei comuniştilor împotriva orînduirii capitaliste. Astfel, problemele implicate în restructurarea conştiinţei oamenilor muncii ni se prezintă ca soluţii de continuitate, care se dezvoltă vertiginos în condiţiile politice şi sociale ale victoriei clasei muncitoare. În acest sens, arta în general şi dramaturgia în speţă găsesc în îndrumarea şi sprijinul de zi cu zi al Partidului chezăşia valorii şi forţei lor creatoare.

Sintetizînd poziţia fermă a concepţiei marxist-leniniste despre artă, E. A. Furţeva a cerut, la Congresul al XXI-lea al P.C.U.S., „opere cu un înalt conţinut ideologic, de o strălucită măiestrie artistică, căci este vorba de formarea concepţiei despre lume, a *caracterului*, a *întregului chip moral* al omului societăţii comuniste" (s. n.). La care, E. A. Furţeva mai adăuga: „Nu trebuie să uităm că rămăşiţele trecutului nu dispar de la sine, că ele sînt tenace şi viabile, că lichidarea lor necesită o muncă educativă dîrză şi perseverentă... Trebuie să *combatem cu hotărîre pătrunderea în conştiinţa oamenilor sovietici a concepţiilor şi moravurilor străine nouă*" (s. n.).

Astfel, privirile oamenilor de litere şi de artă se cer aţintite pe un orizont larg; pe de o parte trebuie să reflecte adevărul vieţii, contribuind „la victoria a tot ce este nou, înaintat", pe de altă parte, să anihileze orice lovituri duşmănoase.

Toate acestea sînt principii ştiute şi în mare parte asimilate de scriitorii noştri de teatru. Ei s-au străduit să-şi făurească piesele în lumina lor. Fireşte, cu rezultate inegale. Nu putem încă vorbi de o deplină omogenitate a calităţii ideologice şi artistice a dramaturgiei noastre contemporane. Dar mai ales nu putem vorbi, din păcate, de o sincronizare a textelor dramatice de actualitate cu ritmul năvalnic al vieţii. Desigur, autorii nu privesc realitatea ca pe o categorie statică, fixă. În schimb, n-au izbutit nici să-şi ţină operele în cadenţă cu marile transformări de structură ale societăţii noastre.

Există mai multe unghiuri de perspectivă în raport cu creaţia scriitoricească, şi chiar fundamentări teoretice în legătură cu ele. Sînt autori care-şi închipuie că fără cîștigarea unei distanțe în timp față de fenomenul reflectat nu se poate face artă. Concepția marxist-leninistă infirmă această falsă condiție, și o infirmă și operele efective ale scriitorilor realist-socialiști de pretutindeni, cei sovietici în primul rînd. Dimpotrivă, marxism-leninismul include în teoria reflectării nu numai posibilitatea de a configura artistic realitatea actuală, ci și de a anticipa, de a contura înfățișări ale unui viitor mai mult sau mai puțin apropiat. Totul depinde de cum te așezi : cu fața înainte, pe direcția cursului vieții, sau cu fața înapoi. Din acest punct de vedere, scriitorii noștri de teatru se află încă pe o poziție intermediară. Ei s-au desprins definitiv de țărmurile neguroase ale orînduirii și profilului moral vechi, dar — deși sigur orientați ideologic — navighează încă prea încet pe firul curenților de viață nouă. Iar în raport cu reflectarea conștiinței sociale, ei sînt — în general — în faza înregistrării fenomenului petrecut, a cristalizării împlinite ; încă nu s-au avîntat pe făgașul deslușirilor viitoare, pe baza datelor prezente. Pe acestea din urmă, însă, autorii noștri dramatici au reușit de multe ori să le reflecte cu pregnanță, în tot conținutul lor de adevăr și semnificație. Pe de altă parte, ei încep să cîștige o conștiință tot mai clară a potențelor și mijloacelor puse la îndemînă de arta teatrului.

Astfel, puterea modificatoare a teatrului face obiectul primelor schimburi de replici din comedia *În Valea Cucului* a lui Mihai Beniuc, în care am descoperit un comediograf de o forță surprinzătoare. Beniuc își începe piesa printr-o explicare a funcției teatrului ; dialogul e purtat între un țăran și fiica lui, proaspăt întoarsă de la un concurs de amatori ținut la București : „...omul la teatru vede ceea ce știe și se face că nu vede în fiecare zi la el acasă, aude ceea ce nu îndrăznește să spună și, doamne, ce-ar mai spune altora. Și rîzi, și te mînii, și *mai prinzi corajie,* și mai începi să te gîndești. Toate le-nțelegi mai bine ca-n viață, apoi *te-ntorci mai luminat acasă*". Am făcut sublinierile pentru a arăta cum într-adevăr arta și teatrul, în speță, au devenit forme integrante ale conștiinței sociale, chiar și în mediul țărănesc, pînă nu de mult aproape complet străin de ele. Dar am subliniat în mod deosebit ultima frază a replicii, fiindcă ea face legătura între principii estetice și practică, între *ars poetica* și viață. Ceea ce se enunță teoretic se cere neapărat turnat în conținuturi și forme concrete. Fiindcă, așa cum a precizat E. A. Furțeva la Congresul al XXI-lea, „în condițiile actuale... comunismul a devenit o problemă a practicii de zi cu zi".

De fapt, eforturile autorilor noștri de teatru au tins, în genere, spre o expresie artistică în care principiile teoretice ale ideologiei marxist-leniniste să se lege cît mai direct de sarcinile concrete ale construcției socialiste. Din aceste eforturi a răsărit, mai mult sau mai puțin clară, mai mult sau mai puțin exemplară, și imaginea morală a omului nostru actual, caracterizată printr-o puternică conștiință de clasă, prin combativitate de clasă și spirit partinic. În acest sens, momente *autentice* de artă, adică de reflectare veridică a vieții, și implicit a conștiinței sociale, se pot întîlni în piesele reprezentate în ultimii cincisprezece ani. Vom căuta să le desprindem și să le punem în lumină, fără a avea firește pretenția de a epuiza problemele și cazurile. Sînt momente în care scopul educativ e realizat, personajele devin posibile exemple de urmat, tensiunea dramatică e veridică, mesajul clar și ușor transmisibil publicului. E cu neputință ca spectatorii să nu plece cu asemenea imagini în suflet, e cu neputință ca în conștiința lor să nu se fi petrecut o mișcare, cît de mică.

***

După victoria insurecției armate de la 23 August 1944 și după cucerirea puterii politice de către clasa muncitoare, condusă de Partid, în fața dramaturgilor se punea imperios sarcina de a da expresie artistică atît faptelor care au dus la această victorie, cît și primelor acțiuni, primelor înfăptuiri menite să așeze societatea noastră pe o temelie nouă. Cu alte cuvinte, teatrul nostru nou avea să reflecte avîntul reconstrucției și al construcției de factură nouă, socialistă, primele acte de conducere și organizare socială ale Partidului pînă în pragul celui dintîi cincinal și, imediat după aceea, drumul suitor al însuși cincinalului, dar nu ca fenomene apărute ex-abrupto în viața poporului, ci ca o continuitate de luptă a detașamentului de avangardă care este Partidul.

Au apărut astfel două mari categorii de piese. Una reflectînd lupta din ilegalitate, pregătitoare, a comuniștilor *(Pentru fericirea poporului, Arcul de triumf,* recent, *Zile de februarie)* și alta, urmărind evenimentele epocale care se succedau vertiginos cu scopul de a transforma structural și definitiv fața țării *(Cumpăna, Ziua cea mare, Minerii, Cetatea de foc* etc.).

Poporul muncitor eliberat trebuia să capete conștiința că toate cuceririle de care începea să-și lege existența izvorăsc dintr-o luptă istorică îndîrjită și implacabilă. Primele exemple de calitate umană nouă îi veneau de la comuniștii din ilegalitate. În dramaturgie, puntea de legătură o fac personaje ca Mihai Buznea și Preda din *Pentru fericirea poporului (Anii negri)* sau ca Magda din *Arcul de triumf*. Pe același plan, poate fi amintită și piesa lui Laurențiu Fulga *Ultimul mesaj*, care reflectă transformările de conștiință survenite în rîndurile soldaților de pe frontul antisovietic, piesă în care se subliniază forța de înrîurire a cuvîntului Partidului.[1]

În focul aprins al luptei nemijlocite se făurește și se călește un om nou, care va fi primul model moral, după victorie. Neclintirea în convingerile ideologice, capacitatea de rezistență față de orice tortură fizică sau morală, spiritul de organizare și promptitudine în acțiune, sentimentul de solidaritate tovărășească — iată numai cîteva din însușirile oamenilor care au pregătit viitorul țării noastre, devenit astăzi actualitate biruitoare. Pe temeiul unor asemenea însușiri, Mihai Buznea putea să afirme în finalul *Anilor negri*, cu fruntea sus, parafrazînd cuvinte istorice ale conducătorilor luptei de ieri, ai statului de azi: „Clasa muncitoare nu poate fi oprită să lupte prin nici un fel de măsuri. Ne-ați arestat, torturat, ne înfometați în închisori. Mi-ați ucis copilul la siguranță! Ați pus la cale mascarada acestei judecăți, cînd sentința e dinainte hotărîtă. Dar vă înșelați! Acuzații adevărați nu se află în boxă. Ei stau în birourile ministerelor, în cabinetele bancherilor, în conacele moșierilor. Ordinele lor le îndepliniți aici. Dar împreună cu ei, voi sînteți cei condamnați de istorie!"

Aceasta e plămada oamenilor care au dat poporului nostru cea mai mare victorie din istoria lui frămîntată. Și plămada aceasta, calitatea ei ideologică și morală va trebui căutată ori de cîte ori vom întîlni problema reflectării conștiinței sociale în piesele noastre de actualitate. De la bun început, constructorii societății noi au avut în față chipuri pilduitoare, demne de urmat.

***

După eliberare, în fața Partidului, a clasei muncitoare, a poporului muncitor se ridicau probleme de o deosebită importanță: trebuia anihilată, distrusă și înlocuită structura capitalistă și așezată temelia structurii unei societăți constructoare a socialismului. Reforma agrară, înlăturarea monarhiei, naționalizarea principalelor mijloace de producție, primul plan de stat, apoi cincinalul, primele închegări de gospodării agricole colective... Lupta de clasă se duce cu înverșunare în forme directe, fățișe. Pe de o parte, poporul muncitor e chemat să-și apere demnitatea, victoriile și cuceririle de lovituri dușmănoase, pe de altă parte să contribuie la efortul de construire a socialismului, angajîndu-și toată capacitatea fizică și intelectuală.

Un moment deosebit de important de-a lungul acestui efort îl constituie naționalizarea principalelor mijloace de producție. Ilustrîndu-l, în *Cumpăna* (1949), Lucia Demetrius surprinde și interesante aspecte de conștiință. Caracteristică momentului e drama oscilației între nou și vechi, în estimarea vigorii clasei abia înlăturate și aceea a clasei triumfătoare, în clarificarea drumului și apartenenței de clasă. Este drama lui Anton Vadu care asistă la zvîrcolirile morale ale fiului său, Mircea. Ideea morală care se degajă e depășirea intereselor și sentimentelor personale în favoarea celor obștești. Spune Anton Vadu: „Ce sînt eu, fiară, să te iubesc ori cum ai fi? Fiindcă am făcut o jivină trebuie să mă prăpădesc după ea, că e jivina mea? (...) Îți cer să te denunți singur". Iată că lupta, pe planul conștiinței sociale, trebuie dusă de cei ieșiți din ilegalitate, chiar cu cei din imediata lor apropiere, căzuți pradă unor influențe străine. Dar deasupra acestor frămîntări se desprinde imaginea solidarității celor ce muncesc, a conștiinței generale care a asimilat semnificația istorică a actului înfăptuit: „Tovarăși — spune Chiru în aceeași piesă — să ne gîndim că în clipa asta, la toate marile întreprinderi din țara noastră, bunurile stăpînite pînă acum cîțiva ani au trecut în mîna poporului. Să ne gîndim că nu ne bucurăm numai noi aici și că între toate zidurile de fabrici din țară e aceeași bucurie. Muncitorul nu mai lucrează în folosul exploatatorului. Să ne simțim mai uniți ca niciodată. Naționalizarea marilor întreprinderi e încă un pas spre socialism".

---

[1] Căutînd să lărgească această sferă a tradiției de luptă socială și democratică, autorii noștri dramatici au evocat evenimente revoluționare din trecutul mai îndepărtat. Citām, în acest sens, *Bălcescu* al lui Camil Petrescu și *Horia* al lui Mihail Davidoglu, care constituie totodată și o luminare nouă, justă, a figurilor istorice, înfățișate sub imperiul ideologiei marxist-leniniste.

O dată intrate în stăpînirea mijloacelor de producție, masele muncitoare — îndrumate de Partid — încep să-și reorganizeze munca, să-și așeze activitatea pe făgașul unor principii noi, dobîndind treptat și o conștiință nouă, o atitudine etică specifică. Unul din punctele în care poate începe modificarea chipului moral al omului este desigur discernerea condițiilor noi față de cele vechi, a ceea ce a fost față de ceea ce este și va fi. Mihail Davidoglu surprinde acest punct și, într-o replică organic inserată în acțiunea *Minerilor* (1949), o face pe Ilona să spună: „Înainte vreme mergeau la școli numai domnii, și mineru' își mînca pita lui și slobozea muntele cum hotărau domnii. Acum învață și femeile..." Sensurile noi ale vieții pătrund, prin educația familială, chiar și în mentalitatea copiilor. Petrișor știe de la bunica sa că „numai hoții și burjuii nu lucră".

Mai mult decît oricînd, viața oamenilor e legată de muncă, de producție — creșterea spornică a acesteia fiind condiția progresului general. Obstacolele cele mai evidente pe drumul acesta sînt dușmanul de clasă și inerția, mentalitatea moștenită de la vechea orînduire, care în fond sînt tot manifestări ale dușmanului. De aceea, oamenii cinstiți au lovit și lovesc fără cruțare în dușmanii lor declarați sau ascunși, dar și în frîna care o constituie lipsa de îndrăzneală creatoare. Conflictul din *Minerii* pleacă tocmai de la experimentarea — inițial sabotată de dușmanul de clasă — a inovației lui Anton Nastai de a „slobozi muntele" prin „90 de pușcări", care sînt după opinia celor comozi „împotriva regulamentului": „...ce fel de știință e asta care nu izvorăște din viață! Am să-i chem jos cu mine să-și potrivească regulamentul după oamenii noștri de azi, nu ce-au învățat în vechiturile lor". În *Cetatea de foc*, care, toată, poate fi privită ca o ilustrare a primenirii de conștiință a lui Petru Arjoca, contrastul dramatic se naște de asemenea din inerția, din „tradiționalismul" acestui personaj față de iureșul impetuos și inovator al tinerilor. Pavel atrage atenția tatălui său în acest sens: „Ăsta-i tineretul, tată, care ne crește; să-i vezi jos, în anticamera lui unu... Du-te să-i vezi și spune-mi dacă s-a întîmplat muncitor să intre în camera de fum cînd numai ce s-a scurs oțelul din vatră. Te întrebi de unde au crescut la atîta putere și îndrăzneală? Poate unde am crescut și noi și am ajuns să ne prețuim altfel și viața, și cinstea, și cuptoarele, și furnalele".

De la *Cetatea de foc* (1951) la cea mai recentă piesă cu tematică industrială, *Ferestre deschise* (1958) de Paul Everac, în dramaturgia noastră s-a lăsat un gol, acoperit doar de cîteva încercări neizbutite, cum ar fi *Simeon Albac* (1953) de Silvia Andreescu și Theodor Mănescu, *Îndrăgostiții* (1954) de Maria Banuș sau *Schimbul de onoare* de M. Davidoglu. Sînt lucrări ce pornesc de la premise ideologice juste, dar n-au izbutit să se concretizeze în expresii artistice viabile tocmai pentru că n-au avut clar în față tipul moral complex al omului pe care s-au străduit să-l înfățișeze; uneori, locul omului, al conștiinței, al atitudinii lui în fața muncii și a colectivității îl luau dezbateri, mai mult sau mai puțin artistice, în jurul unor probleme strict tehnice, de producție. Cu aceste piese s-a plătit un tribut simplificării și schematizării, readucîndu-ne în memorie povața lui Gorki: „Dacă vrem să-l reeducăm pe omul de astăzi — nu trebuie cîtuși de puțin să-l simplificăm".

1958: alte condiții, alte sarcini, altă etapă a transformării conștiinței sociale. De la urgența asigurării bazei industriale, am ajuns la trasarea sarcinii de a egala tehnologia celor mai avansate țări capitaliste și chiar de a o întrece. Au trecut ani, și pe lîngă transformarea înfățișării materiale a țării, ei au adus și modificări ale profilului moral al oamenilor. Chemarea la vigilență s-a păstrat cu aceeași vigoare, dar ea nu e îndreptată numai împotriva dușmanului fățiș de clasă, ci și împotriva reziduurilor vechii mentalități din fiecare om și mai ales împotriva influențelor ideologice străine.

Putem măsura, cu *Ferestre deschise*, acest arc ascendent de timp, pașii înainte care s-au făcut? Într-o măsură, da. Piesa lui Everac nu mai are în centru acțiunea de sabotaj direct a dușmanului. Ea urmărește mai degrabă — în paralel — procesul de obținere a cocsului cu cel de progresivă călire a oamenilor. Și astăzi mai sînt specialiști care, bizuindu-se pe o practică învechită, ezită să accepte soluțiile îndrăznețe. Uneori această ezitare dobîndește și formulări „teoretice", ca în cazul inginerului Turturică. Dacă în *Cetatea de foc* rezistența lui Arjoca se baza pe o experiență rău înțeleasă, în *Ferestre deschise,* Turturică se ascunde îndărătul adevărurilor științifice „infailibile". Împotriva teoreticienilor sterili, rupți de realitate, împotriva „demonstrațiilor" defetiste, replica directorului răsună fără drept de apel: „Nu-i demonstrat nimic. Pînă în momentul cînd murim nu-i demonstrat că din cărbunele de la Lupeni nu se poate face cocs. Toate erau demonstrate. Era demonstrat că bolșevicii nu-i pot învinge pe albi. Era demonstrat că rușii n-au pricepere tehnică. Era demonstrat că noi sîntem plugari. Și că pămîntu-i drept, a fost demonstrat (...) Tovarășe inginer, la ora asta mie mi-e tot una dacă pămîntul e rotund sau pătrat. Nu mi-e tot una dacă cocsul e bulgări sau lunguieț. Mie adu-mi cocs tare. Atunci poți să-mi demonstrezi că eu nu exist. Dar deocamdată, cît sînt aici, am să-ți cer mereu cocs, și cocs, și înc-odată cocs! M-ai înțeles?" Ceea ce e interesant de remarcat în acest mic monolog, pe lîngă problema însăși a producției, este tonul precis, siguranța, am îndrăzni să spunem dezinvoltura și liniștea cu care acționează conducătorul de tip nou, comunist. În același timp, e și o ilustrare a convertirii unor principii teoretice în misiuni clar stabilite și delimitate. De fapt, un alt personaj al piesei adaugă în această direcție: „Noi atîta avem de făcut: să mărim rezistența cocsului pînă la 300". Același lucru l-am notat și în *Minerii* și mai ales în *Cetatea de foc,* unde sarcina de a da oțel special devine un punct de onoare. Nu reprezintă oare acestea o traducere în limbaj dramatic a tezei afirmate de E. A. Furțeva: „Ideile comunismului să ajungă în conștiința maselor sub forma sarcinilor concrete ale construcției comunismului"?

O caracteristică din ce în ce mai evidentă a societății noastre de azi e deschiderea procesului de ștergere treptată a deosebirii dintre munca manuală și cea intelectuală. Muncitorii, în trecut exploatați și reduși exclusiv la muncă brută, sînt chemați să-și dea simultan, și aportul lor de gîndire. Deși fenomenul nu e de dată cu totul recentă, dramaturgia noastră îl sesizează cu oarecare întîrziere. „Ei, domnii, au avut putere că ne-or știut pune pe noi să lucrăm cu mîinile, apoi cu capul or făcut ei ce-or vrut. Acuma încă ne bagă ... și mintea noastră la treabă". Dar solicitarea aceasta intelectuală nu e răzleață, sporadică, ci vizează un efort colectiv: „Dacă ne punem toți, toți!... Dacă se gîndesc toți la noapte, mîine, poimîine!... În loc să gîndească la alta, să gîndească la cocs! Sarcină!" Pentru ca apoi să se ajungă la conștiința rezultatelor sigure ale efortului: „Noi cu cît ne sfărîmăm și ne trudim mai tare, de-aia sîntem mai tari, mă! Ne sfărîmăm mintea, dar ea nu piere, mă, dintr-asta, încă cu atîta se deșteaptă mai iute!"[1] Parcă am asista la o ilustrare practică a tezei lui Gorki: „Munca stimulează gîndirea, iar gîndirea transformă experiența de muncă în cuvînt, o cristalizează în idei, în ipoteze și teorii, în adevăruri practice, valabile pentru o anumită epocă".

Chemați să contribuie prin efort fizic și intelectual la făurirea vieții noi, oamenii muncii cîștigă și o conștiință nouă a valorii lor, a locului și sensului pe care le reprezintă fiecare în cadrul general al țării. În primele piese, ideea aceasta se prezintă sub aspectul interdependenței și solidarității necesare a diferitelor sectoare de producție. *Minerii* știau că „poate lor de-acolo (celor de pe șes sau de la malul mării) nici prin minte nu le trece că noi ăștia ținem în mîna noastră întreaga viață a lor". La fel, oțelarii din *Cetatea de foc:* „...nu poți să stai liniștit cînd toată industria noastră minieră și cei de la petrol și prelucrătoarele cer cu toții să le dăm oțeluri speciale. Și oțelurile acestea sînt aproape în mîna dumitale". Astăzi conștiința acestei necesități e asimilată, face corp comun cu gîndirea și simțirea tuturor muncitorilor. De aceea, a produce cocs de calitate nu înseamnă numai a acoperi nevoile unor anumite sectoare economice, ci devine de-a dreptul un motiv de mîndrie națională. Industria noastră a pășit într-o fază mai înaintată, avem în spate o multitudine de cuceriri și realizări. Așa că, în *Ferestre deschise,* cînd soția personajului Urlea îl întreabă pe acesta dacă importanța cocsului rezidă în costul lui ridicat, muncitorul comunist răspunde: „Nu e scump, dar e puțin; și obrazul țării: de toate am făcut, cocs nu putem?"

Uneori, căpătarea de conștiință a valorii și mai ales a funcției efective pe care oamenii muncii le-au cucerit în societatea actuală, ar putea duce la înfumurare, la automulțumire. În lumea noastră, drepturile și obligațiile sînt pentru toți și, printre ele, și demnitatea omenească, această imensă cucerire istorică. De aici, necesitatea de a cultiva simțul modestiei și, cu deosebire, al colectivității, sentimentul că oamenii nu sînt plante răzlețe, ci răsaduri ale unei grădini a cărei grijă o poartă Partidul, asemuit de atîtea ori de poeți cu un grădinar atent și precis.

---

[1] Din lucrarea dramatică *„Ferestre deschise"* de Paul Everac.

Personajele centrale din piesele noastre sînt — în genere — modeste în ceea ce fac și gîndesc. Așa e Anton Nastai din *Minerii*, așa sînt metalurgiștii din *Cetatea de foc*, așa e și Spiridon Biserică, din comedia *Mielul turbat*: „Da' ce, eu sînt lăudăros, farfara, gură spartă?" Și cu atît mai plastice, prin contrast cu sensul modestiei, devin exemplele de eroism. Eroism anonim, cotidian, fără ostentații, dar nu mai puțin emoționant. Femeile din *Minerii* sînt gata la orice renunțare, pentru a salva producția: „Flămînzească cine stă la ziuă, iar cîtă hrană rămîne s-o dăm subteranilor pentru cărbune. Murim noi, femeile, da' valea să-și dea cărbunele". Și *Cetatea de foc* are momente intense de acest fel, născute din lupta directă cu dușmanul. Cu totul remarcabilă e, de pildă, atitudinea Maricăi din finalul actului II: „Priviți, tovarăși oțelari, la maestrul vostru, cum i-au ars dușmanii ochii și l-au schilodit. Și dacă vi-i drag de ochii și de viața voastră, izbiți în dușmani cu oțelul vostru. Dați mereu oțel, să-i înecăm în oțel!"

Abnegația, spiritul de sacrificiu, simțul de solidaritate cu tovarășii de muncă, într-un cuvînt, eroismul, creează perspective înalte prin care oamenii privesc viața și viitorul. Cîștigînd conștiința măreției timpului prin care a trecut în edificarea noii lumi, Anton Nastai exclama cu îndreptățire: „Nu-i vreme de supărare ori șovăială, că se zguduie lumea și se aleg drumurile... Măi, oameni buni, mă gîndesc la anii care or să vină, fiindcă noi clădim pe ziua de azi, da' cu ochii departe, dincolo de viața noastră. Pentru șiruri întregi de viață!" Rostite de gura unui muncitor, izvorîte din convingerea lui intimă, aceste cuvinte asumă caracterul unei sinteze expresive a unui stadiu pe care l-a parcurs societatea noastră contemporană.

Dramaturgia cu tematică țărănească a avut o evoluție aproape analogă cu cea care reflecta viața muncitorilor din industrie. Am asistat la o primă recoltă de piese care se inspirau din acțiunea de constituire a primelor gospodării colective (*Ziua cea mare, Vadul nou, Mireasa desculță, Recolta de aur, Împărătița lui Machidon*), toate din perioada 1949—1950, cu excepția ultimei (1954), pentru ca în 1958 să apară, în ordine, *Răzeșii lui Bogdan, În Valea Cucului, Poarta*. Între aceste două serii, un soi de hiatus în care se înscriu — și aici — cîteva încercări mai puțin reușite (*Nopțile tăcerii* de Teofil Bușecan). De la primele gospodării agricole colective, create la îndemnul și sub îndrumarea Partidului, în 1949 pînă în prezent, în 1959, sectorul socialist al agriculturii a înregistrat succese după succese. Mai mult chiar: așa cum a arătat tovarășul Gh. Gheorghiu-Dej la plenara C.C. al P.M.R. din 26—28 noiembrie 1958, 60% din întreaga producție agricolă a țării e socialistă, reprezentată de G.A.S., G.A.C. și întovărășiri agricole sau zootehnice. Aceasta e realitatea. O realitate care presupune și o certă evoluție a conștiinței țăranilor muncitori. Partidul depune o muncă stăruitoare pentru realizarea tezei afirmate de Lenin: „...trebuie să fie lichidată deosebirea dintre muncitori și țărani, trebuie să-i faci pe *toți* aceștia *oameni ai muncii*". Care e contribuția autorilor dramatici la acest proces structural în viața satelor noastre? Cu excepția unor piese într-un act, a *Recoltei de aur* de Aurel Baranga și a lucrării lui Vasile Iosif, *Zburați, pescărușilor!*, inspirată din viața unei colective agricole, producția dramaturgică a omis pînă acum răspunsul activ la această întrebare.

Mai mult sau mai puțin, ne aflăm încă la pașii din seria *Ziua cea mare*, adică la stadiul dubiilor și ezitărilor de a se intra pe făgașul nou al colectivizării: „A mers greu la început, pînă m-am hotărît s-o iau pe calea asta nouă. Cum îi... calul de trage tot roată la arie. Nu-i vine la îndemînă s-alerge în buestru pe șoseaua netedă și frumoasă. El tot pe loc e învățat să se-nvîrtească. Cîteodată, știi, mă-ntorceam și mă uitam la zilele mele. Cum se-ntoarce calul — 'napoi spre coadă. Ce vedeam? Numai sărăcia și necazurile se țineau de mine. Am stat așa și m-am gîndit: ce, Spiridoane, tu ești cal? 65 de ani ai tot bătătorit în loc pămîntul. Învață-te și tu să privești înainte, că ești om, nu catîr".

Tiberiu Vornic și Ioana Postelnicu în *Împărătița lui Machidon*, după un prim act foarte bun, nu dezvoltă premisele dramatice ale acestuia, ci le diluează într-un final folcloristic și idilic. Ceea ce apare pregnant în *Împărătița*, rămîne, însă, tot zbuciumul îndoielii din conștiința țăranului mijlocaș, cu un picior pe terenul vechii mentalități individualiste și cu celălalt încă nepus pe drumul colectivei. Incisiv și expresiv conturat, chipul Mariei din primul act nu are apoi o evoluție dramatică firească, lipsește echilibrul cauzal între premise și soluții.

De abia cu *În Valea Cucului* ajungem la un tip cristalizat de conștiință înaintată, în figura lui Toma Căbulea. În ansamblu, comedia lui Mihai Beniuc nu diferă substanțial de piesele țărănești precedente, deși problematica de fundal e mai avansată : desăvîrșirea întovărășirii pentru a pregăti înființarea gospodăriei colective. Dar Beniuc izbutește să creeze în Toma Căbulea, prototipul unui țăran, care, deși nu e membru de partid, gîndește și acționează în spirit partinic. Faptul e important, deoarece reflectă o substanțială creștere a noii conștiințe sociale în mediul țărănesc. Căbulea nu mai alege pentru sine, atras de avantaje, calea spre socializarea agriculturii, ci dintr-o conștiință superioară, care-l face un adevărat ostaș al cauzei socialiste. Crezul lui puternic se traduce în deosebita tenacitate cu care urmărește demascarea și înlăturarea dușmanilor de clasă. Axată pe condițiile comediei, pe încăpățînarea de a denunța dușmanul cu ajutorul teatrului, acțiunea lui Toma devine deosebit de expresivă : „...Uite, ce m-am gîndit. Ce-ar fi să facem și noi tiatru adevărat, teiatru cum zici tu, și să-l demascăm pe cineva, să zicem pe Colac cu toate mișcolănțiile lui ? Colac să fie și el la teiatrul nostru, în rîndul întîi, unde-i place să stee ca un domn ! Și să facem să se vadă ca-n oglindă !" Nu se poate spune că transpunerea unei asemenea situații maiakovskiene *(Baia)* în condițiile satului nostru actual, n-ar fi plină de eficacitate și vigoare satirică.

Sobru în manifestări, fugind de ostentarea poziției sale, eroul lui Beniuc și-o punctează totuși din cînd în cînd, cu zgîrcenie de cuvinte dar tranșant : „Numai să ne mai înțelegem într-un pont. Mie-mi place cum se schimbă lucrurile. Și dumitale ?" Iar spre final, vorbind de consătenii lui, spune cu sfătoasă convingere : „...noi trebuie să le băgăm la toți lumină electrică în cap..."

După opinia noastră, o calitate a comediei lui Beniuc e și aceea de a revela creșterea conștiinței sociale prin contrast, prin poziția dușmanului de clasă. Solomia din *În Valea Cucului* spune, cu îngrijorare pentru ea, cu satisfacție pentru noi : „Eu-s o femeie proastă, și n-ar trebui să mă bag în politică. Dar mie mi se pare că ăștia, cu partidul lor, se tot întăresc (...) Acum vin alegerile și după alegeri, comuniștii vor fi și mai tari. *Poporul se dă cu ei*". (subl. n.).

Acest fenomen, al cîștigării progresive a maselor populare la cauza socialismului, este foarte larg astăzi la țară. Tocmai de aceea, el merită o oglindire mai susținută în dramaturgie. Cele 60 de procente din țărănimea muncitoare, care au pășit pe calea socialistă a agriculturii, au de acum probleme specifice, ridicate de organizarea și bunul mers al gospodăriilor colective existente — toate cerînd să fie reflectate în literatura dramatică.

În afară de piesele privind pe muncitori și pe țărani, dramaturgia ultimilor 15 ani a mai înregistrat și lucrări de problematică a intelectualilor fie vechi, fie de tip nou, crescuți de Partid. Aici se pot număra *Lumina de la Ulmi* (1951) și *Citadela sfărîmată* (1953) de Horia Lovinescu, *Oameni de azi* (1951) de Lucia Demetrius și mai recentele *Ziariștii* (1956) de Al. Mirodan și altele.

Categoria aceasta de piese are două aspecte esențiale : una a restructurării ideologice și morale a intelectualilor formați sub regimul trecut, cealaltă, a promovării și întăririi poziției intelectualilor atașați de Partid sau formați în anii regimului de democrație populară. Cea dintîi e tratată în *Lumina de la Ulmi,* în care se urmărește procesul de însănătoșire morală și creatoare a scriitorului Comșa, atras în mrejele unor concepții de viață și de artă, străine societății noastre. De asemenea, în *Citadela sfărîmată* — prin figurile Bunicii și a lui Petru — dar în subsidiar.

Pentru a vorbi însă de reușită, în profilarea morală a unui om înaintat, de partid, trebuie să ne referim la *Ziariștii* lui Mirodan, mai precis la personajul central Cerchez. În acesta se cristalizează trăsături morale din cele mai prețioase, care aruncă o punte între figura comunistului, așa cum se profila în activitatea ilegală, și aceea a organizatorului și animatorului comunist de azi. Una din cauzele esențiale care au dus la reușita lui Mirodan e că eroul ni se înfățișează permanent în acțiune, în promptă concordanță între gîndire și mișcarea fizică, respectiv scenică. Ceea ce cugetă și spune Cerchez are mereu acoperire în conflict și desfășurare dramatică. În alți termeni, cuvîntul e condiționat de faptă și invers. Această capacitate a scriitorului se convertește pe scenă într-o particulară spontaneitate a personajului central (și a altora încă), care-și descoperă acționînd calitatea morală nouă : pasiune pentru adevăr, grijă pentru oameni, apreciere instantanee a situației și declanșare imediată a soluțiilor, necontenită combustie lăuntrică. De aceea, convinge și place modul de exprimare — lapidar, aforistic — împrumutat de autor lui Cerchez. Acesta reuşeşte, într-adevăr, în cîteva cuvinte sau replici să facă evidente anumite idei, o anumită faţă morală. De o simţitoare eficacitate ni se pare semnul egalităţii pe care Cerchez îl aşează între adevăr şi Partid: „Adevărul este membru de partid. Veteran, de la întemeiere. Verificat. Te poţi încrede în el, ascultă-mă pe mine".

Referindu-se la necesitatea cultivării sentimentului de solidaritate şi umanism socialist, tot Cerchez afirmă: „Dacă nu ştii să te baţi pentru un om, cum vei şti să lupţi pentru şaisprezece milioane?" Iar ca o lecţie pentru toţi cei care ar pune deasupra omeniei, interese personale: „Prefer să fiu dat afară din funcţia de redactor şef, decît din aceea de om..." Fără să riscăm anticipări, asemenea expresii ar putea deveni curente, ar putea intra în limbajul comun.

Fiindcă tot am atins chestiunea limbajului, dar mai cu seamă, fiindcă limba vorbită e un mijloc esenţial de comunicare a datelor conştiinţei şi cel mai sensibil la modificări, să ne oprim o clipă aici. Limba naţională e în continuă prefacere şi îmbogăţire, potrivit cu evoluţia procesului de construire a bazei socialiste, cu dezvoltarea conştiinţei umane corespunzătoare. Pe de altă parte, limba vorbită e în permanent proces de unificare şi omogenizare, diferenţele regionale tinzînd să dispară cu timpul.

Autorii de teatru nu par, toţi, înclinaţi să acorde suficientă atenţie acestei probleme. Regionalismele, argourile abundă chiar şi în piesele cele mai recente. Culoare locală, pitoresc? Da, dar cu măsură, pentru a nu da loc naturalismului şi anacronismului în dialog, în replică. O limbă neglijentă, necîntărirea dreaptă a cuvîntului, expresia plată, săracă, pot duce la deformarea personajului reprezentat. Impropietatea limbii echivalează cu o falsificare: „A denatura un cuvînt înseamnă — conştient sau inconştient — a denatura o idee", spunea Gorki.

Polemizînd cu anumiţi confraţi de condei, în *Mielul turbat,* Aurel Baranga replică tăios celor care socotesc că muncitorii nu s-ar putea exprima „foarte cursiv, foarte frumos": „Lasă dumneata aprecierile astea. Muncitorii vorbesc frumos. Numai unii autori de teatru, care se pricep la muncitori, cum te pricepi dumneata în medicină, îi pun să vorbească pe scenă de parcă ar mesteca bolovani". E adevărat, muncitorii, ţăranii, poporul nostru vorbesc şi cultivă o limbă frumoasă, din care, în fond, îşi extrag şi scriitorii propriul lor vocabular şi limbaj. Iar dacă, totuşi, sînt regiuni, sau locuri, sau oameni care uzează de un lexic prea specific, uneori pestriţ sau învechit este tocmai una din principalele meniri ale scriitorilor, şi în special ale celor de teatru să înveţe, să îmbie spectatorul la menţinerea unei ţinute demne şi îngrijite a limbii vorbite.

A repeta, în mod naturalist, un limbaj înapoiat, a-i face loc pe scenă, înseamnă a da exemple greşite, deci împotriva scopului educativ al artei, înseamnă a face un act antiartistic.

Elogiul teatrului făcut de Beniuc în comedia *În Valea Cucului* trebuie înţeles şi ca subliniere a capacităţii acestuia de a schimba în bine conştiinţa socială. Or, una din cele mai evidente forme de manifestare a acestei conştiinţe este limba, de puritatea căreia scriitorii sînt permanent chemaţi să răspundă.

Dramaturgia noastră a înregistrat pînă acum o seamă de succese, deşi ea ne apare inegală ca valoare, discontinuă ca reflectare a realităţii în permanentă mişcare şi devenire. Credem, însă, că înşişi autorii dramatici îşi socotesc aceste succese încă timide. O mai strînsă şi mai continuă împărtăşire din darurile tematice, tipologice, morale ale actualităţii ar duce sigur la o îmbunătăţire în calitate şi număr.

Dramaturgii noştri sînt departe de a fi făcut totul pentru a reflecta complexitatea problemelor conştiinţei sociale, pe măsura eficacităţii mijloacelor artistice care le stau la dispoziţie. Mai sînt încă zone necercetate sau nesatisfăcător cercetate. Nenumărate sînt temele şi căile pe care viaţa le oferă dramaturgiei noastre: ochi să fie şi urechi, talent să fie şi cunoaştere, fermitate ideologică, indisolubil legate de realitate... şi vom număra tot mai multe piese care să contribuie la reflectarea chipului moral al ţării, adică al oamenilor care se străduie zi de zi să-şi facă o viaţă mai echitabilă, mai bună, mai pe potriva capacităţii şi meritelor lor. În munca aceasta, închinată artei nestrămutat legată de popor, scriitorii noştri de teatru trebuie să se folosească din plin de sprijinul permanent, practic, direct, pe care Partidul îl acordă tuturor celor ce activează în frontul ideologic. Căci, în afara acestui sprijin, în afara îndrumării înţelepte a Partidului, noi nu putem concepe astăzi operă valabilă de artă sau de literatură.

H. Zalis

CERINŢELE EPOCII ŞI EROUL REVOLUŢIONAR

Aportul novator al realismului socialist, specificitatea noutăţii pe care el o afirmă şi în planul esteticii dramei, constă în modul în care defineşte obiectul cunoaşterii artistice: personalitatea umană văzută în totalitatea raporturilor ei. Conceptul de erou menţine şi dezvoltă tradiţiile artei umaniste, subliniază preocuparea pentru om, caracterul, personalitatea personajului fiind în strînsă legătură cu concepţiile ideologice şi tendinţele sociale existente în realitatea dată. Individualitatea eroului dezvăluie o concepţie despre lume, exprimă un mesaj, reprezintă în complexul de relaţii înconjurătoare, sinteza iniţiativelor, căutărilor şi particularităţilor mediului social de care respectiva individualitate este legată.

Problemele raportului dintre artă şi realitatea obiectivă, a dezvoltării conflictului dramatic, a umanismului şi veridicităţii caracterelor, se rezolvă în funcţie de găsirea pivotului pe care se sprijină logica dezvoltării personajului. Cînd această logică este degradată, cînd apare impusă şi exterioară, cînd nu rezultă organic din întreaga succesiune a acţiunii caracterelor, acestea apar şterse, anodine. Gorki, care înţelegea că poporul este creatorul istoriei şi care vedea în exponenţii săi forţe active, a amintit nu o dată adevărul că arta realismului socialist dezvăluie esenţa procesului istoric ca proces al evoluţiei personalităţii umane.

Desigur că arta realismului socialist urmăreşte, înainte de toate, zugrăvirea conţinutului pozitiv al vieţii societăţii socialiste. Reliefarea acestui conţinut superior istoriceşte nu poate fi însă obţinută decît rezolvînd în deplină măsură problema creării eroului pozitiv. Dinamica istoriei, noile realităţi sociale determină artistul să facă loc în creaţia sa noului imn revoluţionar, învingătorului conştient de forţa şi menirea lui.

Uriaşul salt pe care l-a făcut lumea odată cu victoria socialismului, a provocat modificări profunde în mentalitatea, moravurile şi sensibilitatea umanităţii contemporane. Omul nou, omul epocii noastre, nu este individul comun, obişnuit, ale cărui trăsături morale şi sufleteşti sînt imuabile şi a căror sumă s-a îmbogăţit doar cu un plus de combativitate şi energie. Esenţa umană a tipului revoluţionar este structural unică şi superioară. Vechiul erou solitar, torturat de chingile unei vieţi obscure şi filistine, se estompează pînă la dispariţie în faţa tipului reprezentativ al acestor zile. Eroul revoluţionar se mai deosebeşte de cel propriu realismului critic şi prin conştiinţa scopului care conferă actelor sale o finalitate consecventă, proprie umanităţii comuniste. Este condiţia de existenţă a individualităţii, angajată cu însufleţire şi clarviziune într-un proces unic. Dobroliubov sezisase simpatia activă, *„care se manifestă totdeauna în societate faţă de oamenii necesari, într-o anumită epocă şi care nu trăiesc inutil pe această lume"*. În cazul nostru, al epocii contemporane, asemenea oameni sînt cei ce militează pentru idealurile socialismului, purtătorii experienţei istorice a Revoluţiei. Datorită lor, perspectiva pe care realismul socialist o deschide personalităţii umane devine o modalitate prin care arta nouă îşi confirmă vitalitatea. Numai socialismul descătuşează aptitudinile omeneşti, apăsate, îngrădite sau dispreţuite în trecut. Societatea burgheză provoacă reducţia universului spiritual şi limitează treptat manifestările personalităţii. Cu drept cuvînt s-a observat că în capitalism personalitatea este indezirabilă.

Din acest punct de vedere, faptul că literatura şi estetica realismului socialist menţin interesul pentru eroi denotă consecvenţa caracterului lor revoluţionar. Să nu uităm că astăzi dramaturgia burgheză, cînd nu promovează apariţii abulice, dezabuzate, exclude prezenţa unor eroi în înţelesul deplin al noţiunii. Pe de o parte, dacă aşa-zisa evoluţie a tipurilor în teatrul burghez contemporan nu înseamnă decît menţinerea la o suită de ipostaze incoerente, fără suport unitar, dominată de liniaritate, pe de altă parte, nu mai puțin frecventă este formula „anti-teatrului", a teatrului ermetic și estetizant. Factura acestui gen de teatru, ilustrat de lucrările decadente ale lui Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Juan Arrabal etc., suprimă adevărata complexitate, nivelează aspectele individualității, pînă la dizolvarea caracterelor în simple abstracțiuni. Vom vedea de îndată cum literatura dramatică decadentă aduce cu sine personaje neinteligibile și contradictorii, vide de vibrații lăuntrice și ancorate în patologie. Astfel, dacă o atare literatură pentru teatru nu escamotează direct personajul, găsește destule resurse ca să-l amputeze pînă la anulare. Maurice Blanchot, filozof existențialist, recunoaște în legătură cu „fenomenul scenic european" următoarele: *„Expresia — limită a trăirii moderne este — non-personalitatea. Scenic, aceasta înseamnă o caracterologie sinuoasă și indistinctă, în acord cu lumea amorfă, halucinantă și neliniștită căreia îi aparține"*.[1]

De prisos să spunem că bogăția și multitudinea laturilor caracterului constituie, ca și în realitate, calitatea principală a distincției individualităților. Condiția? Claritatea conturului caracterologic. Claritatea conturului eroului înseamnă, după cum semnalau recent și unii teoreticieni sovietici, claritatea și preciziunea poziției de ansamblu a personalității umane în viața socială, limpezime în concepții, continuitate și perseverență în lupta pentru aplicarea lor. În afara clarității de contur, dezvăluirea vieții spirituale a omului se lipsește, analitic vorbind, tocmai de baza ei indispensabilă, fără de care revenim la exemplarele stereotipe sau degenerate, incapabile să reveleze în destinul lor o experiență umană viabilă.

Principiile și idealurile socialismului conferă eroului putința de a acționa în spiritul lor prin fapte pătrunse de aspirațiile nobile ale vremii noastre. Coeziunea internă a personalității este produsul unei unități dintre voință și convingere, dintre necesitate și libertate. În locul investigațiilor evazive asupra unor dispoziții morbide, estetica realismului socialist reliefează omogenitatea psihologică a personajului, complexitatea alcătuirii lui. Apariția eroului, armonios dezvoltat sufletește, particularizează mai mult decît un anumit grad de trăire morală ce permite dominarea evenimentelor. În ultimă instanță, ea semnifică tendința obiectivă a socialismului de a asigura realizarea majoră a însușirilor umane, plenitudinea desfășurării și înfloririi lor optime.

Îmbogățirea structurală a personalității prin adeziunea la idealul socialist este astăzi un fapt cert. Numai Revoluția a putut antrena într-un singur șuvoi atîtea energii și descătușa atîtea valori contopindu-le și întregindu-le pentru ca, unite, să înlesnească în circuitul devenirii istorice, mersul înainte al societății. Acest proces a învederat în desfășurarea sa un fenomen caracteristic: formarea și afirmarea personalității ca o categorie istorică. În adevăr, dacă ar fi să judecăm după începuturile literaturii noastre dramatice, de după eliberare, fără îndoială că Lavrentie din *Omul din Ceatal* (1947), Anton Vadu din *Cumpăna* (1948), sau Anton Nastai din *Minerii* (1949) sînt, evolutiv vorbind, etape distincte ale maturizării acelei personalități cuceritoare, reprezentativă pentru umanitatea socialistă, pe care o așteptăm spre a fi adusă pe scenă după ce în viață ea se manifestă atît de variat și de robust.

Lavrentie, cel care debutează năpădit de manifestările misticismului, sfîrșește prin a fi un spirit ostil obscurantismului, cu mintea deschisă la bunurile civilizației și ale vieții eliberate de exploatare. El începe să simtă că *poate fi uman* după ce, prin comuniști și alături de ei, află „unde și cine este adevărul". Lavrentie, care stătuse în închisoare împreună cu deținuți progresiști, va înțelege că propria smulgere din întuneric reprezintă un semnal al victoriilor tuturor celor care își simt conștiința solidară cu țelurile proletariatului. În ceea ce îl privește pe Anton Nastai din *Minerii* lui Mihail Davidoglu, el este un reprezentant al clasei muncitoare. Sentimentul solidarității de clasă îl mobilizează în acord cu convingerea că „într-o zi, fiecare e o pasăre care zboară".

Personajul nu are încă amplitudinea personalității ce trăiește complex pe toate planurile existenței, totuși, dăruirea cu care se consacră muncii este expresia unei superiorități ce nu va întîrzia să-l apropie de fericire, chiar dacă pentru moment modul în care ni se dezvăluie eroul nu-l înfățișează luminat de arderi interioare, trăind căderi și înălțări dramatice cu adevărat proprii vremii noastre avîntate. Nastai se dovedește un pasionat în muncă, dar elementele unui caracter reprezentativ nu se însumă numai din sete de lucru și vigilență — însușiri fără îndoială remarcabile și de întîiul ordin — dar și din dragoste, delicatețe, curiozitate, elanuri și descurajări, neliniști, ispite, năzuințí. Nastai făgăduiește să se împlinească prin viitoarele apariții ale teatrului lui Davidoglu — căci în el există toate predispozițiile pozitive — iar aceasta ni se pare cel mai prețios lucru pentru dezvoltarea lui în timp. Personalitatea — categorie istorică — își află ca idee confirmarea în progresele ulterioare ale dramaturgiei noastre care ne-a dat pe Mihai și Mircea Buznea *(Anii negri)*, pe Cerchez *(Ziariștii)*, Petre Arjoca din *Cetatea de foc* și alți cîțiva.

---

[1] *L'espace littéraire*, **Gallimard, 1956, pag. 96.**

Categorie istorică — personalitatea este așadar indisolubil legată de revoluție, pînă într-acolo, încît, odată cu transformarea epocii asistăm la revoluționarea datelor personalității. De obicei, în vechea literatură dramatică, destinele umane erau antrenate în drame individuale, menite să-și afle o dezlegare, limitată de perspectiva inerției burgheze. Acum, smulgerea personalității din izolare, din ratare sau degradare permite solidarizarea individualităților cu tumultul înnoitor, angajarea lor la transformarea lumii. Participarea la acest proces transformator, adeziunea la idealul socialismului, colorează într-un chip determinant caracterul, însușirile personajului. Observația că socialismul stimulează manifestarea neîngrădită a personalității este puternic confirmată de o serie de opere reprezentative ale literaturii sovietice. Și întrucît însemnările de față au în vedere fenomenul dramatic și estetica teatrului, să amintim de *Omul cu arma* de N. Pogodin.

Evoluția ca tip a țăranului Ivan Șadrin ilustrează convingător modul în care personajul trece de la anarhismul naiv și egoist la comunism, trăind un proces complicat de limpeziri și învățăminte. De fapt, calea pe care o străbate Șadrin este simbolică, însă Pogodin n-a dorit să epuizeze cazul acesta recurgînd — să zicem — la simple parafrazări de documente istorice. Ceea ce ne-a arătat dramaturgul, este mult mai interesant și mai revelator. Șadrin alege drumul luptei alături de bolșevici după se simte că în această luptă sînt angajate pe rînd sau simultan toate disponibilitățile firii sale: inteligența, curajul, modestia, voința, abilitatea, cutezanța, generozitatea, candoarea. Este o transformare patetică, cea care duce un om de la obsesia dezertării din tranșee și de la idealul domestic al ogrăzii, la activitatea luptătoare alături de bolșevici. Șadrin nu se schimbă peste noapte. Dar întîlnirea cu comunistul Cibisov, ocuparea unui somptuos apartament aristocratic, lectura ziarului de front scris în spiritul indicațiilor leniniste, în fine, neuitata și luminoasa întîlnire cu Lenin, închipuie o creștere neobișnuită, vertiginoasă din care eroul iese îmbogățit. Revoluția îi pune în valoare toate latențele, îl ridică la dimensiunile adevăratei personalități, pe el, Ivan Șadrin, pînă mai ieri țăran neștiutor și desconsiderat. Cînd o piesă ca *Omul cu arma* face dintr-un asemenea personaj, eroul ei pivot, cheia de boltă a tipologiei întregii construcții, ea vorbește convingător actualității despre forța umanismului socialist; explică și mobilizează spectatorul de pe pozițiile eticii comuniste — la înfăptuirea mărețului vis al zilei de mîine.

Participarea acestor eroi la lupta pentru socialism constituie și motivul unității lor sufletești, al mobilizării lor umane, al descătușării și afirmării lor multilaterale.

Mă gîndesc, în raport cu această tipologie superioară, la ce însăilări hibride, la ce sărăciri de umanitate și unilateralizări psihice duce viziunea mărginită asupra lumii, de care se resimt atîția dramaturgi occidentali contemporani. Unii reabilitează crima, fiindcă nu văd altă cale spre a ieși din impasul inerției și dezagregării (Jean Genêt și Arrabal); alții, cum este cazul cu Tennessee Williams, Robert Anderson, Julian Green sau Armand Salacrou, exaltă sexualitatea. Aceștia văd în sexualitate forța tiranică din cătușele căreia nu se pot smulge nici rațiunea, nici onoarea și nici demnitatea, după cum primii consideră violența drept unică lege a existenței. Juan Arrabal și-a dobîndit de altfel, la el acasă, autoritatea unui inovator. De fapt, el nu inovează nimic și tot ceea ce face este să epureze de orice preocupare etică dialogurile sale, în care excentricitatea și aparența burlescă a replicilor nu pot înșela. Amuzat, în mult discutatul său *Cimitir al trăsurilor*, Arrabal elogiază crima „mercantilă".

TOPÉ : Desigur, să asasinezi pe cineva nu e așa de simplu pe cît se crede.

EMADOU : Categoric. Ai de trecut o serie de încercări : urmele de sînge, „sticleții", eventualitatea alarmei...

(întrerupîndu-l cu un rîs feroce) : Aha !

TOPÉ : Este foarte complicat. Și apoi, nu uita că victimele sînt rebele, strigă...

EMADOU : Poţi ucide fără să fii prins.
TOPÉ : Da, totul este organizarea. Însă pentru asta e nevoie de experienţe, studii.
EMADOU : Adică, ce studii?
TOPÉ : Nu pricepi?
EMADOU : Oarecum. Şi se cîştigă bine?
TOPÉ : Da. Rentează.»

Crima rentează. Este preferabil să ucizi. Nu spunea doar recent Camus că sufletul omenesc este „un imperiu al pornirilor obscure"? Viziunea lui Juan Arrabal, decretat dramaturgul nr. 1 al Spaniei franchiste, este deprimantă, sensul pieselor sale rămîne tragic. Ele dezvăluie un sentiment de neagră deznădejde, dispreţ şi neîncredere în viitorul omenirii. Şi oricît ar fi de pure personaje, precum „fiul simţitor" din cealaltă piesă a sa *Cei doi călăi*, nu e cu putinţă ca ele să nu reflecte dualitatea intrinsecă, esenţa contradictorie a realităţii capitaliste. În ceea ce ea are maladiv, dramaturgia burgheză contemporană vădeşte declinul caracterelor, fărîmiţarea lor de neînlăturat.

Camille Bourniquel, ocupîndu-se într-un număr mai vechi din „L'Esprit"[1] de „dramaturgia literară-actuală" constata o tendinţă spre „non — identitatea eroilor", „deteriorarea progresivă a personalităţii eroilor ca prezenţe umane ce au ceva de comunicat", irealitatea unor tipuri „stilizate pînă la pulverizare", „circulaţia intensă a fantoşelor".

Dar, după cum ne-am străduit să dovedim, o literatură dramatică în care personalitatea eroilor este degradată, supusă reducţiilor şi măcinată de dispoziţii absurde, morbide, îşi trădează singură sterilitatea, absenţa mesajului o devitalizează.

În teatrul nostru realist-socialist, eroi ca Mihai Buznea, Anton Vadu, Cerchez, Toma Căbulea, Irina şi Bunica *(Citadela sfărîmată)* se bucură de simpatia spectatorilor în cel mai înalt grad. Faptul că nu putem înmulţi lista exemplelor, este o vină a dramaturgilor noştri, insuficient de cutezători în abordarea şi tratarea inspirată a noului, dar şi o consecinţă inerentă a inexperienţei şi dificultăţilor oricărui început. Să nu uităm că pînă a ajunge la plăsmuirea unor mari figuri (fireşte, în sensul de tipuri literare reprezentative prin ilustrarea majoră a chintesenţei umanităţii), dramaturgia universală s-a încercat în experienţe şi tentative mai restrînse, numai parţial fructuoase, dacă judecăm utile totuşi şi eşecurile. De pildă, pînă a ajunge la zămislirea lui Faust, eroul vastului poem goethean al muncii fertilizatoare, au trebuit să treacă cîteva secole de încercări literare în care s-au angajat scriitori de toate orientările şi naţionalităţile. De la elizabethanul Marlowe, în spre sfîrşitul veacului al XVI-lea, trecînd prin creaţia iluminiştilor germani şi a conducătorului lor Lessing, şi pînă la fecundul Calderon de la Barca, în secolul al XVIII-lea, motivul faustic a ispitit numeroase spirite ilustre. Însă, de abia cu Goethe uriaşa personalitate a lui Faust s-a impus ca o prezenţă a lumii noi, întruchipare a Renaşterii, Reformei şi civilizaţiei moderne.

Exemplul pe care l-am dat nu-şi propune să absolve dramaturgii noştri de obligaţia creării tipului de erou înaintat, făuritor al istoriei. În această direcţie, ei ne-au rămas încă debitori. Personalitatea eroilor, dotaţi cu o vie complexitate umană, asupra cărora am zăbovit, ne permite însă să fim optimişti. Asemenea succese chezăşuiesc noi realizări ale dramaturgilor noştri cu atît mai mult, cu cît eroii pozitivi ai acestor zile sînt oameni ce răspund prin actele lor de fericirea şi viitorul omenirii.

Procesul dărîmării vechii orînduiri burgheze, triumful revoluţionar al socialismului revendică legitim eroii la dimensiunea caracterului său cu adevărat unic. Este adevărat, acum, asemenea eroi avem încă puţini în dramaturgia noastră. Dar cum realismul socialist oglindeşte un drum în parcurgerea căruia personalitatea umană cunoaşte o evoluţie complexă pînă la eliberarea de exploatare şi încredere în viitor, apariţia unor eroi de mare relief moral nu mai poate întîrzia. Socialismul deschide atîtor energii cîmp larg de manifestare, încît putem spune fără greşeală că figura eroului revoluţionar este cea mai bună dovadă a vitalităţii unei literaturi care a încetat să se mai preocupe de spaimele, îndoielile, trivialităţile şi halucinaţiile unei lumi crepusculare. Textul care face să răsune de la înălţimea rampei, credinţele şi proiectele acestui erou înaintat, slujesc ferm cauza progresului. Istoria, ca şi arta adevărată, nu pleacă urechea decît la replica lui.

---

[1] August 1957.

Scenă din „Revizorul" de Gogol — Teatrul Național „I. L. Caragiale"

Margareta Bărbuță

DE CE ȘI CUM JUCĂM CLASICII

Triumful ideilor leniniste cu privire la necesitatea preluării moștenirii culturale a trecutului și-a arătat de mult roadele în practica făuririi culturii socialiste, demnă continuatoare pe o treaptă calitativ nouă a celor mai de seamă cuceriri ale spiritului uman în decursul veacurilor. Nu mai există astăzi nici o îndoială asupra rolului important pe care îl are de îndeplinit cultura clasică în educarea maselor de oameni ai muncii, în perioada construirii socialismului și a comunismului.

Aplicînd consecvent învățătura marxist-leninistă cu privire la preluarea critică și prelucrarea tezaurului culturii progresiste a trecutului, partidul nostru a inițiat o vastă acțiune de difuzare în mase a operelor clasice aparținînd literaturii și artei naționale și universale, atît pe calea tipăririi și retipăririi lor, cît și pe calea reprezentării lor pe scenele teatrelor din toată țara. În repertoriul teatrelor noastre, clasicii și-au cucerit un loc demn alături de autorii contemporani autohtoni sau de peste hotare.

Se joacă Shakespeare, Goldoni, Molière, Schiller, Beaumarchais, Gogol, Ostrovski, Cehov. Se joacă Caragiale (mai mult decît oricînd), Alecsandri, Hașdeu, Delavrancea, Davilla. N-a fost uitată nici valorificarea scenică a clasicismului antic, Sofocle, Euripide.

Nu-i puțin și totuși nu e destul. Nu e destul mai ales din punct de vedere calitativ. Jucăm din Molière *Bolnavul închipuit* sau *Vicleniile lui Scapin*, dar jucăm foarte puțin *Avarul, Tartuffe, Burghezul gentilom* și de loc *Mizantropul*. Jucăm mult Goldoni, dar pe Alfieri l-am uitat. Jucăm mult Schiller, ceea ce nu e rău, dar numele lui Goethe n-a apărut de mult în repertoriul teatrelor noastre. Preferăm din Shakespeare *A douăsprezecea noapte,* dar ne apropiem greu de marile tragedii. Din Lope de Vega ne atrage mai mult *Cîinele grădinarului* decît *Fîntîna turmelor* sau *Ţăranca din Getaffe,* iar Calderon abia s-a prezentat cu un *Alcade din Zalameea.*

Nu în suficientă măsură repertoriile alcătuite de teatre reflectă o preocupare consecventă din partea conducerilor lor şi a consiliilor artistice pentru urmărirea unui plan de perspectivă în programarea clasicilor, plan bazat pe cerinţele de educare a spectatorilor în spiritul însuşirii temeinice şi progresive a comorilor culturii clasice. E lăudabilă iniţiativa Teatrului Naţional din Cluj de a reprezenta *Hecuba* de Euripide, urmată în stagiunea aceasta de studiul scenic al *Andromacăi* de Racine. E bine de asemenea că Teatrul Tineretului a prezentat spectatorilor săi *Antigona* de Sofocle, — în ciuda unor deficienţe în interpretare, care vor putea fi îndepărtate după o mai îndelungată experienţă şi o mai temeinică studiere a bogăţiei culturii antice, de pe poziţiile noastre de azi — şi că în această stagiune se apropie de tragedia lui Racine *Britannicus.* Este meritorie de asemenea intenţia Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" de a alcătui un repertoriu destinat tineretului — şi nu numai tineretului —, în care să figureze opere ale marii dramaturgii clasice, ca *Cidul* de Corneille, *Wilhelm Tell* de Schiller. Se întîmplă însă adesea ca criteriile de programare a pieselor clasice să se plieze unor factori mai puţin... culturali, ca de pildă necesitatea de a da de lucru unor actori rămaşi nedistribuiţi în repertoriul curent, sau necesitatea unei pete de culoare de epocă (o piesă „la costum" e atrăgătoare, nu ?), sau nevoia unei comedii „uşoare" (aţi observat că din clasici se joacă îndeosebi comediile ?), socotindu-se probabil că e mai uşor să te transpui în atmosfera unei societăţi de acum cîteva secole, decît în aceea a epocii noastre — etc.

Mai rău e însă atunci cînd se încearcă să se investească cu titlul de clasici, autori care nici în epoca lor, nici după aceea, nu au ocupat primul rang pe scara valorică a culturii universale, chiar dacă la un moment dat operele lor s-au bucurat de o largă răspîndire. Au existat tentative de reînviere a unor nume de mult uitate, deşi voga lor a strălucit abia în secolul trecut, ca de pildă August von Kotzebue, pe care îl jucaseră cu brio şi primii actori ai teatrului romînesc, entuziaştii elevi ai Societăţii Filarmonice de la 1834—37. Prin unele proiecte de repertoriu se strecurase intenţia de a se atrage simpatia şi compasiunea publicului nostru muncitor asupra necazurilor din amor ale nefericitului prinţ din *Heidelbergul de altădată.* Este evident că asemenea autori şi opere nu mai pot spune nimic unui spectator, care caută în creaţiile artistice ale trecutului izvoare de cunoaştere a adevărului. După cum nu pot să-i mai spună nimic operele nesemnificative chiar ale unor autori aparţinînd, prin cele mai bune opere ale lor, tezaurului clasic universal. Mă refer aici, ca exemplu, la comedioara *Nepotul în locul unchiului,* insolită încercare de cochetare cu hazul gratuit în cadrul creaţiei schilleriene romantic-revoluţionare, — şi prin care nu ştiu care teatru din ţară a crezut, în anii trecuţi, că-şi îndeplineşte sarcina familiarizării spectatorilor cu esenţa revoluţionară a mişcării denumită „Sturm und Drang".

Aşadar nu jucăm orice autor din trecut şi nici măcar orice operă a autorilor clasici. Încercînd să definească noţiunea de „clasic", Sainte Beuve declara că „un adevărat clasic... este un autor care a îmbogăţit spiritul omenesc, care i-a sporit într-adevăr tezaurul, care l-a făcut să înainteze cu un pas, care a descoperit un adevăr moral neechivoc sau a regăsit vreo pornire veşnică în inima în care totul părea cunoscut şi explorat ; care şi-a îmbrăcat gîndirea, observaţia şi născocirea sub orice formă, dar într-o formă cuprinzătoare şi largă, fină şi de bun simţ, sănătoasă şi frumoasă în sine ; care a vorbit tuturora într-un stil al său şi care este întîmplător şi acel al lumii întregi, într-un stil nou, fără neologisme, nou şi antic, cu uşurinţă contemporan tuturor timpurilor." E limpede că o astfel de definiţie e departe de a fi ştiinţifică, dar ea cuprinde cîteva din trăsăturile de bază care alcătuiesc noţiunea de clasic.

Analizînd mai adînc, de pe poziţii marxiste, caracteristicile culturii creată de omenire de-a lungul veacurilor, A. V. Lunaciarski pune la baza tezaurului spiritual al umanităţii lupta claselor a cărei reflectare directă sau indirectă apare în teatrul fiecărei societăţi. Expresiile acestei lupte sînt desigur interesante din punct de vedere istorico-ştiinţific. „Dar — spune Lunaciarski — clasele dau ceva mai mult decît propria lor esenţă, ceva mai mult decît simpla oglindire a momentului istoric-social — într-o anumită perioadă a vieţii lor —, şi anume, în epoca înfloririi lor, cînd clasa respectivă apare ca conducător al societăţii sale şi nu este încă clătinată de mersul înainte al progresului economic, care se acumulează sub straturile ei, împingînd la suprafaţă pe rivalul şi moştenitorul ei ; în al doilea rînd, în epoca în care începe asaltul furtunos al noii clase şi această clasă se aşează în fruntea poporului răsculat, pornind împreună cu el la atac împotriva rivalului putred, care şi-a trăit traiul şi s-a ferecat în încremenitele sale prejudecăţi".

Şi, fie că e vorba de „teatrul amiezii triumfale a unei culturi stabile", fie că e vorba de „teatrul dimineţii furtunoase, al ajunului victoriei revoluţiei", — „autorul cuprins de emoţie, urcat pe o înălţime neobişnuită, îşi depăşeşte totdeauna epoca şi, cuprinzînd cu privirea oameni şi pămînturi din înălţimea unui zbor de vultur, creează personaje, exprimă sentimente, rosteşte sentinţe, care nu mor o dată cu veacurile sau cu mileniile, ci găsesc un ecou, poate original, dar totdeauna puternic în toate epocile corespunzătoare" [1].

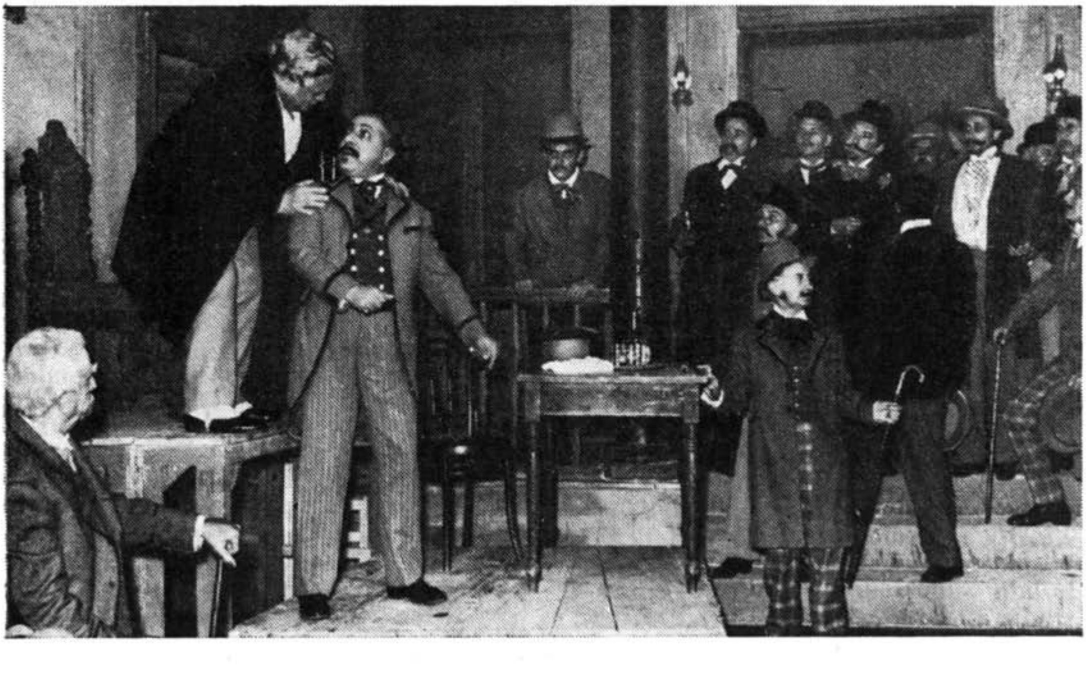
De aceea, cele mai de seamă opere ale dramaturgiei universale, pe lîngă caracterul lor istoric limitat, de reflectare a tendinţelor sociale specifice epocii, exprimă adevăruri a căror valabilitate nu este depăşită nici azi. De aceea, teatrul lui Shakespeare, puternic ancorat în epoca Renaşterii, stîrneşte atît de profunde ecouri în conştiinţa spectatorilor constructori ai socialismului şi comunismului, prin semnificaţiile sale etice şi filozofice. De aceea, teatrul lui Caragiale, atît de specific naţional şi atît de precis născut din relaţiile sociale specifice secolului 19 romînesc, găseşte ecou în rîndurile publicului de azi din Chile, Olanda, Finlanda, din U.R.S.S., din Franţa şi din alte ţări ale globului.

Este limpede, pe de altă parte, că „general-umanul" sau „universal-umanul" nu se pot exprima decît în raport cu o epocă şi o societate anumită. Omul nu poate exista, nu se poate concepe în afara societăţii, în afara unor coordonate isto-

---

[1] A. V. Lunaciarski, *Despre teatru şi dramaturgie,* Moscova, Iskustvo, 1958, ed. rusă, pag. 131, vol. I.

Scenă din „O scrisoare pierdută" de I. L. Caragiale — Teatrul Naţional „I. L. Caragiale"



rice, geografice, sociale. Moraliștii francezi ai secolelor 17 și 18, în ciuda pretenției lor de a exprima adevăruri general-umane și de a crea portrete etern-umane, au avut drept material de studiu societatea vremii lor și vrînd-nevrînd, i-au reprodus trăsăturile, atingînd bineînțeles un grad superior de generalizare. Și tot vrînd-nevrînd fiecare creator a oglindit societatea vremii sale, situîndu-se de partea unei clase sau a alteia, servind interesele unei clase sau ale alteia. „Zborul de vultur" de care vorbea Lunaciarski nu înseamnă deloc zbor deasupra claselor, ci zbor deasupra epocii, situare pe pozițiile înaintate ale clasei în ascensiune, ale clasei care exprimă perspectivele dezvoltării societății în epoca dată.

Acestea sînt operele pe care poporul muncitor, ajuns stăpîn în țara noastră, și le însușește. Acestea sînt operele pe care le așează la temelia culturii noi, socialiste. Sînt opere care oglindesc în trăsături puternice epoca în care au luat naștere, depășindu-și vremea prin profunzimea adevărurilor umane, sociale, filozofice, pe care le conțin; opere cu un puternic caracter popular, oglindind tendințele de dezvoltare a societății, de educare a caracterelor, de îndreptare a moravurilor; opere care au surprins valorile umane în ipostaza istorică și socială; opere care exprimă conștiința omenirii în mers.

***

Problema reprezentării clasicilor privește nu numai repertoriul, ci și expresia scenică. Cunoscut fiind că operele dramatice sînt făcute pentru a fi jucate și că o piesă de teatru capătă viață abia atunci cînd este pusă în scenă, însușirea tezaurului clasic al dramaturgiei de către masele de oameni ai muncii depinde în cea mai mare măsură de modul în care el este interpretat pe scenă.

Operele clasice, fiind în general intrate în patrimoniul public, constituie terenul pe care se exercită tot felul de încercări, menite a dovedi „originalitatea" cîte unui regizor, în teatrele amatoare de senzații și efecte noi, ale occidentului. Semnificațiile bogate ale operelor marilor dramaturgi dau de altfel posibilitatea și tentația unor interpretări cît se poate de variate, ele mergînd de la tradiționalismul cel mai conservator, pînă la novatorismul cel mai strigător, trecînd printr-o întreagă gamă de nuanțe, aparținînd realismului. Se cunosc nu numai realizările prestigioase ale teatrului sovietic, care valorifică la maximum arta clasică, dar și în occident cunoaștem interpretări strălucite, de un autentic realism, ale operelor lui Shakespeare, realizate de Lawrence Olivier, Peter Brook și alții. Iar recentul turneu la Moscova al clasicului „Shakespeare Memorial Theatre" din Stratford-upon-Avon a fost întîmpinat cu căldura cuvenită unor asemenea manifestări înalte de artă realistă.

În teatrul nostru reprezentarea operelor clasice se încadrează în acțiunea generală de educare culturală a oamenilor muncii. Misiunea regizorului și a interpreților este deci, în primul rînd, de a mijloci înțelegerea acestor opere de către publicul nou, de a le pune în valoare tendințele progresiste, pentru a le apropia de conștiința spectatorului contemporan și a-i demonstra astfel continuitatea de-a lungul veacurilor a luptei omenirii pentru progres și fericire, luptă care-și găsește încununarea în epoca noastră, prin construirea socialismului și a comunismului. Aceasta înseamnă, cred eu, a avea o poziție actuală în interpretarea clasicilor. Și nu numai actuală, în mod obiectivist, ci partinică.

A avea spirit de partid în interpretarea operelor clasice nu înseamnă a forța limitele istorice ale acestor opere, dîndu-le semnificații pe care ele nu le pot avea, ci a pune în valoare semnificațiile cuprinse în însuși textul dramatic, dezvăluite după o profundă studiere a epocii, a relațiilor specifice epocii, a ideologiei autorului, a fondului de idei, a tendințelor vremii. A nu vedea în *Romeo și Julieta* decît o reeditare a poveștei cu „un băiat iubea o fată și părinții nu-i lăsau" (Val Mugur) e o greșeală tot atît de mare, ca și aceea de a vedea în spectacolul *Hamlet*, drept idee principală, „teama lui Claudius față de popor" (Ion Olteanu), sau în Ofelia „cel mai avansat proces de gîndire și grad de cultură la care putea ajunge o femeie în timpul Renașterii".

Urmărind oglindirea concret-istorică a realității în dezvoltarea ei revoluționară, realismul socialist, bazat pe teoria științifică a marxism-leninismului, este singura metodă de creație capabilă a realiza o interpretare justă a operelor clasice. Lăsînd cîmp liber fanteziei creatoare și personalității artistice a regizorilor și celorlalți interpreți în privința căilor de expresie, realismul socialist obligă la o studiere aprofundată și multilaterală a operei și a condițiilor specifice socialistorice, pentru descoperirea sensurilor, semnificațiilor, tendințelor ei. E de la sine înțeles că stilul și genul spectacolului nu pot fi în dezacord cu stilul și genul piesei.

Într-o comedie satirică misiunea regizorului este de a descoperi direcția principală a satirei, îndreptîndu-i ascuțișul către elementul cel mai periculos al societății. În *O scrsioare pierdută*, în versiunea scenică realizată la Teatrul Național din București de Sică Alexandrescu, ținta atacului sînt toți politicienii veroși ai burgheziei și moșierimii, membri ai monstruoasei coaliții.

Toți sînt ridicoli, comici, pînă la odios. În aceeași măsură este ridiculizat Farfuridi, reprezentantul conservatorilor, care, prin Ion Finteșteanu, exprimă dilema devenită clasică : „Ori să se revizuiască, primesc, dar să nu se schimbe nimic, ori să nu se revizuiască, primesc, dar atunci să se schimbe, și anume, pe ici, pe colo, prin părțile esențiale" — și este ridiculizat Cațavencu, liberalul, care apare de-a dreptul odios, iar comicul personajului atinge cea mai pură esență în scena discursului electoral din actul III, în care gesturile largi, caricaturale, ale lui Niki

Sanda Toma (Mirandolina) și Al. Alexandrescu-Vrancea (Cavalerul) în „Hangița" de Goldoni — Teatrul Național „I. L. Caragiale"

Scenă din „Apus de soare" de B. Delavrancea — Teatrul Național „I. L. Caragiale"

Atanasiu subliniază lipsa de conținut a discursului, parodie genială a discursurilor liberalilor vremii. Nu cred de loc că ritmul vertiginos al desfășurării spectacolului dăunează valorii sale satirice, — cum au spus unii critici, dimpotrivă. Cu o singură rezervă însă: există pericolul ca acțiunile psiho-fizice ale actorilor să se transforme, prin rutinizare, în acțiuni fizice, mecanice, și să-și piardă astfel conținutul viu, uman și social. Este necesară deci, din cînd în cînd, o reîmprospătare a sarcinilor de creație ale interpreților, ca un fel de transfuzie de sînge, pentru ca organismul viu al spectacolului să nu se sclerozeze.

Pe aceeași linie a valorificării satirei sociale, trebuie înscris succesul spectacolului *Revizorul*, pus în scenă tot de Sică Alexandrescu. Satira se îndreaptă aci în egală măsură împotriva funcționarilor din provincie, ca și împotriva celor din Capitală, cuprinzînd într-o privire de ansamblu corupția aparatului de stat al Rusiei țariste. Scena beției lui Hlestakov, ca și scena mituirii sale de către reprezentanții puterii locale, sînt edificatoare în această privință. Unele linii îngroșate ale spectacolului, ca de pildă aparițiile grotești din ultimul act, înfățișînd „elita" tîrgului, exprimă de fapt poziția critică a regizorului, verdictul său asupra acelei societăți, care nu putea fi îndreptată decît prin răsturnare revoluționară.

Dacă amintesc și *Bădăranii* e pentru a întregi acest triptic reușit de comedie clasică, pe drept cuvînt aplaudat de spectatorii din țară și din străinătate ai Teatrului Național „I. L. Caragiale". Spectatorii rîd copios la aceste comedii, rîd și condamnă, o dată cu autorii, o dată cu regizorul și interpreții, societatea care le-a inspirat. Oglindind trăsături esențiale ale epocii care le-a dat naștere, personaje și relații specifice locului și timpului, spectacolele pun în valoare totodată și gradul de generalitate a operelor respective, făcîndu-le accesibile publicului de azi prin adevărul comportării personajelor.

Sînt o admiratoare a geniului comic al lui Sică Alexandrescu. Îmi place să urmăresc munca migăloasă de bijutier, cu care dă relief fiecărei replici, fiecărei nuanțe din cadrul unei replici, subliniind-o cu un gest, cu o privire, cu o intonație. Cele mai bune spectacole ale sale îl arată ca pe un regizor devotat realismului, cu serioase succese pe drumul realismului socialist.

Cu *Hangița* însă, după părerea mea, a greșit. A vrut să găsească o cale nouă pentru apropierea operei lui Goldoni de spectatorul contemporan. A căutat argumente pentru a demonstra *actualitatea* lui Goldoni, pe calea sublinierii caracterului „etern-uman" al personajelor sale. Și a ajuns la o *actualizare* artificială, scoțînd personajele din cadrul lor istoric-social și plasîndu-le într-un cadru atemporal, undeva unde secolele 18 și 20 par a se întîlni. Comedia populară a lui Goldoni, în care o femeie din popor își arăta superioritatea asupra unor bărbați aparținînd aristocrației — fie ea decrepită, ca marchizul de Forlipopoli, fie parvenită ca în cazul contelui de Albafiorita, ori infatuată precum cavalerul de Ripafratta, misoginul convins, — s-a transformat în comedia victoriei așa-zisului etern feminin, asupra eternului masculin. Nu sînt de acord cu exagerata interpretare de nuanță sociologistă dată de Andrei Băleanu comediei lui Goldoni în cronica sa. Comedia lui Goldoni, de un puternic caracter popular și cu o evidentă atitudine critică față de societatea vremii, nu e doar o „virulentă satiră socială". Subtilitatea analizei psihologice face din ea și o comedie de caracter. Aceasta nu înseamnă însă că sînt de acord cu concepția spectacolului de pe scena Naționalului, a cărui bună intenție nu o desconsider. Apreciez îndeosebi spargerea tradiției care încredința în trecut interpretarea Mirandolinei unei actrițe mature, și munca sîrguincioasă dusă de regizor cu interpreții tineri ai spectacolului. Ceea ce demonstrează însă că drumul spre inovație în arta interpretării clasicilor nu e lipsit de unele pericole, chiar și pentru un regizor realist încercat, ca Sică Alexandrescu.

O problemă însemnată pe care o ridică de obicei interpretarea clasicilor este aceea a raportului între tradiție și inovație. În valorificarea scenică a unor opere clasice există procedee care s-au transmis din generație în generație de actori, păstrînd uneori o anumită savoare a epocii, alteori, pierzîndu-și orice semnificație. Tradiția trebuie să fie păstrată în măsura în care conținutul ei a rămas valabil. Formele golite de conținut împiedică gîndirea creatoare, obligînd-o să respecte niște iluzii sterpe.

Se întîmplă ca la reprezentarea unei piese, care nu s-a mai jucat de multă vreme pe scenele noastre, o voce să exclame cu regret: „Ehei, să-l fi văzut pe Nottara!..." (sau pe alt actor din trecut). De foarte multe ori sînt convinsă că,

Scenă din „Soțul ideal" de Oscar Wilde — Teatrul Municipal

dacă Nottara ar învia pentru o seară și ar interpreta rolul respectiv exact în felul în care îl jucase în acea seară memorabilă, în care l-a văzut cel cu regretul, părerea de rău s-ar întoarce împotriva lui. Arta teatrală este o artă vie, care evoluează o dată cu societatea. Spectatorul de azi nu mai suportă patosul teatral, declamatorismul și gesturile grandilocvente din epocile trecute. Teatrul s-a îndreptat din ce în ce mai mult spre o modalitate de expresie simplă, firească, emoționantă, prin sinceritatea trăirii și economia mijloacelor de expresie. Spectatorul bătrîn, care-l regretă pe Nottara sau pe alții ca el, îi judecă azi după sensibilitatea sa de acum 30—40 de ani, cînd a fost impresionat de jocul acestora. A rămas mai mult cu amintirea impresiei, decît cu amintirea jocului lor. Astăzi, dacă i-ar vedea în forma de atunci, nu cred că ar mai fi tot atît de mulțumit.

Nu știu cum era Nottara în *Apus de soare.* Cred însă că sinteza realizată de G. Calboreanu, în rolul lui Ștefan cel Mare, între om și conducător, dăruindu-i simplitatea și căldura unuia o dată cu măreția demnă și voința nebiruită, a celuilalt, corespunde unei viziuni contemporane asupra acestui domnitor devenit legendar. După cum cred că interpretarea exaltată, în necontenită agitație, dată de Al. Critico lui Ștefăniță în *Viforul,* nu se depărtează mult de interpretarea tradițională a rolului, conceput de autor în manieră naturalistă, frizînd patologicul.

Se încearcă uneori o teoretizare a unei concepții noi cu privire la o piesă, dar în realizarea practică a spectacolului, tradiția se dovedește mai puternică. Ceea ce nemulțumește în spectacolul *Antigona* de la Teatrul Tineretului, este tocmai inconsecvența în adoptarea unei poziții și a unui stil, spectatorul fiind pus în situația de a parcurge epoci și stiluri diferite, de la monumentalul tragic al *Antigonei* (Olga Tudorache) la cotidianul corului. De aci și o lipsă de precizie, în ceea ce privește tendința conflictului, relațiile între Creon și popor.

Uneori se întîmplă și cazul contrar: opere de o factură modernă, apropiate de spiritul contemporan, apar în scenă într-o manieră desuetă, din pricina interpretării.

Sînt de acord că *Soțul ideal* nu este o piesă de valoarea marilor opere clasice, care dăinuiesc peste veacuri și milenii. Dar că Oscar Wilde scriind-o, și-a depășit epoca și societatea, datorită privirii critice în care le-a cuprins, fie și de pe pozițiile unui intelectual lucid, nu cred că se poate contesta. Dovadă este ecoul stîrnit în sală de numeroase replici ale piesei care, departe de a se limita la strălucirea efemeră a unor paradoxuri gratuite, ajung să dezvăluie o anumită situație specifică Angliei capitaliste. S-au ofilit desigur florile de stil ale dialogului, cîndva socotit poate spiritual, între tînăra Mabel Chiltern și lordul Goring, după cum s-au ofilit multe alte floricele ale conversației personajelor, aparținînd nobilimii engleze din acel sfîrșit de veac. Dar nu cred că povestea lordului Chiltern, care și-a construit averea și reputația pe un act josnic, așa cum mulți alți oameni politici ai societății capitaliste au făcut-o, îi poate lăsa indiferenți pe spectatorii noștri de azi. E adevărat că piesa nu dezvăluie esența societății capitaliste și contradicția sa fundamentală, dar ea descoperă aspectul putrezirii morale a claselor exploatatoare, ceea ce nu-i puțin. Zîmbetul de împăcare cu care Wilde își încheie piesa, nu absolvă personajul principal de ticăloșia comisă și nici pe celelalte personaje de indulgența pe care i-o manifestă. O interpretare de pe poziții înaintate ar fi trebuit să privească critic toate personajele, inclusiv pe elegantul lord Goring, aparent purtător de cuvînt al autorului, ca și pe blînda lady Chiltern. Ceea ce nu s-a întîmplat. Sir Robert Chiltern a fost jucat inexpresiv de Mircea Șeptilici (de unde și fireasca lui absolvire), mistress Cheveley a fost jucată de Gina Petrini în stil clasic, pe un ton ușor declamator și gesturi de frumusețe plastică, (ceea ce a provocat, pare-se, opțiunea admirativă a lui Vicu Mîndra pentru îndrăzneala eroinei, pe care o consideră pe nedrept ponegrită de autor), lady Chiltern a împrumutat de la Beate Fredanov vocale cîntate și tremolo-uri de melodramă, în timp ce Septimiu Sever (într-adevăr din greșeală distribuit în rolul lordului Goring), i-a dat eroului său simplitatea de nuanță populară, a unui erou pozitiv dintr-o piesă autohtonă. Replici-cheie, cu semnificații sociale, erau aruncate în fundul scenei, în timp ce flecăreala drăguță a tinerei miss Mabel era transmisă direct publicului, cu fața la rampă. Dacă mai adăugăm și jocul de-a v-ați ascunselea pe după grilajul alb, din ultimul act, avem o imagine a spectacolului prin care, cu regret trebuie s-o spun, Sorana Coroamă, atît de evident inovatoare în alte spectacole, n-a izbutit decît în mică măsură să-l apropie pe Oscar Wilde de conștiința spectatorului nostru. Se va spune că paguba nu e prea mare, nefiind vorba de o mare operă clasică. Tocmai de aceea, interpretarea ar fi trebuit să justifice prezența piesei în repertoriul Teatrului Municipal, prin semnificațiile pe care le-ar fi extras.

Justa preluare a operelor trecutului cere din partea interpreților dacă nu un efort sporit, în orice caz egal cu acela cerut de interpretarea operelor contemporane. Călăuza regizorului realist-socialist, pentru înțelegerea tendințelor unei opere, oglindă a unei epoci, a unei societăți, este învățătura marxist-leninistă. Spiritul de partid al regizorului se manifestă în profunzimea analizei, în caracterul înaintat al mesajului pe care-l transmite el spectatorului de azi, prin intermediul operei create de înaintași.

Ury Benador

DRAMATURGUL

Afirmaţia poate părea riscată : Şulem Aleichem, genialul *povestitor*, a fost cel dintîi şi rămîne pînă azi (nu numai prin dramaturgie, ci chiar prin povestiri) cel mai mare *dramaturg* al literaturii idiş. Spunînd aceasta, nu ignorăm că Goldfaden a fost creatorul teatrului evreesc, că Gordin a fost reformatorul lui şi că, de pildă, David Pinsky, Pereţ Hirschbein, Ansky ş. a. au fost dramaturgi de mare circulaţie, iar însuşi „titanul din Zamosci", I. L. Peretz — poate cel mai înalt dintre cele trei piscuri ale clasicismului idiş (Mendale, Peretz, Şulem Aleichem) — a fost şi dramaturg.

Să încercăm să ne explicăm :

Este un adevăr, în sfîrşit, acceptat — chiar dacă nu pretutindeni şi întotdeauna practicat — că spectacolul teatral nu este un scop în sine, ci un mijloc de valorificare a textului piesei. Deci textul (cu condiţia desigur, să aibă însuşirile specifice teatrului, spre a putea urca şi rezista pe scenă, trecînd apoi rampa înapoi, în viaţă) nu este scris să servească drept material pentru spectacol, ci, dimpotrivă, regia, actorul şi scenografia se pun în slujba spectacolului, pentru ca acesta să transmită viaţa şi mesajul textului.

***

Cînd Goldfaden a scos — în 1876 — din cîrciumi şi ceainării, cîntecul trubaduresc şi l-a urcat, prefăcut în scenetă, pe scena grădinii de vară „Pomul Verde" din Iaşi, creînd în acel moment teatrul evreiesc universal, şi cînd — după aceea — a alimentat acest teatru cu piesele sale, el n-a văzut oameni şi viaţă în aceste piese, ci roluri pentru actori şi spectacole pentru „onor. public."

Pentru Goldfaden, la început a fost *spectacolul*. Piesele sale *sînt simple pretexte pentru spectacol* şi nu rezistă la lectură. De aceea, nu au, chiar ca spectacol, o respiraţie care să continue după lăsarea ultimei cortine.

Nici Iacob Gordin, cînd a reformat teatrul evreiesc, încercînd să dea textului ţinută, n-a plecat de la viaţă şi om. Gordin a pornit de la *probleme*, cărora a vrut să le dea, prin teatru, cuvînt. Ceea ce n-ar fi fost rău deloc, dacă ele ar fi rezultat din viaţa văzută de autor, sau — fecundate de această viaţă ar fi căpătat transfigurare artistică. Dar, pentru piesele sale, Gordin n-a văzut viaţa, sau a ignorat-o, pornind în scrierea acestor piese de la probleme ale unor modele din literatura străină, modele pe care le-a transplantat şi adaptat pentru scena evreiască. Desigur, prin măiestria sa dramaturgică, a reuşit nu o dată — în special prin personaje secundare — să dea iluzia vieții, făcînd ca bastarzii unor scriitori neevrei, să pară copiii legitimi ai vieții evreiești.

Fără a socoti aceasta drept o scădere pentru marile nume ale dramaturgiei idiș, vrem să subliniem — spre a ajunge la dramaturgia lui Șulem Aleichem — că toți acești dramaturgi au scris piesele lor, *ca piese*. Știm — este elementar — că, în procesul său de creație, începînd chiar cu momentul decolării, dramaturgul trebuie să vadă piesa, în calitatea ei de piesă, pentru spectacol, fiecare gen literar avînd legile sale de structură interioară și de construcție. Totuși, oricît de îndrăzneți am fi în spargerea acestor legi, pînă la urmă, piesa — realizată în cadrul genului literar căreia îi aparține — rămîne prizonieră cadrului limitat al acestui gen.

Cu proza lui *Șulem Aleichem* se întîmplă un lucru neobișnuit. Povestirile lui Șulem Aleichem conțin în ele și elemente esențiale ale altui gen literar, și anume ale teatrului. Prin eroii lor, prin limba autorului și limbajul personajelor, aceste povestiri te roagă parcă să le urci pe scenă, ca să fie văzute, acționînd acolo ca într-o piesă de teatru. Atît de scenic se petrece totul în aceste povestiri. De aceea, și dramatizările după proza lui Șulem Aleichem sînt piese în cea mai deplină accepție a cuvîntului. Cu un plus, pe care îl au și piesele scrise de la bun început ca piese, plus față de nume dintre cele mai strălucite ale dramaturgiei în general. Și anume:

Așa cum povestirile șulemaleichemiene conțin elementele esențiale ale teatrului, la fel piesele sale au o bogată claviatură și paletă aduse din proza sa, fără a scădea acestor piese nimic din arhitectonica specifică teatrului. Dimpotrivă. Căci Șulem Aleichem aduce numai ceea ce este pentru piese binevenit și organic asimilabil din proza sa. Chiar cînd a scris de-a dreptul pentru limitele celor trei pereți ai scenei (cu atît mai mult cînd piesa fremăta inițial în cadrul povestirii dramatizate), acțiunea, eroii și limba aduc ecouri din orga faimosului *„nan mus reid“* („nouă coți de vorbă lungă“) și din *„akeighn deim vus ir zugt“* („în legătură cu ceea ce zici dumneata“) nezis — de altfel — de nimeni. Dar, trebuie subliniat că cei „nouă coți de vorbă lungă“ sînt numai aparent un „mi-am amintit o poveste frumoasă“ — ca în celebra schiță —, și că totul este disciplinat și strunit de severitatea autorului (care transcria de opt și de zece ori un lucru și șlefuia migălos tumultuoasa sa revărsare — logică și ea — spre a realiza marea simplitate cu ajutorul căreia ducea desfășurarea lucrurilor) spre realizarea artistică, de cea mai mare eficiență pentru transmiterea mesajului urmărit de autor.

Un cuvînt despre mesajul șulemaleichemian.

Deși nu ne-am propus în cadrul acestor scurte însemnări despre Șulem Aleichem ca dramaturg o analiză a operei sale în general, dar cum teatrul său conține elementele esențiale, dominante, ale întregii sale creații, e deajuns, credem, să ne oprim, fie și fugitiv, asupra acestor elemente.

Pornind în creația sa de la observația ascuțită și atentă a vieții — a vieții evreiești în special —, ce a observat Șulem Aleichem?

1. Că în condițiile societății burgheze — fie că eroii săi trăiesc în diversele Kasrilke, Iehupeț etc .ale dublei oprimări țariste, fie că trăiesc în așa-zisul, în fățarnicul „liberty“ american, faimosul *„kol isruel acheihim“* („toți evreii sînt frați“), adică mult gargarisita „unitate evreiască deasupra claselor“, este o simplă diversiune pentru derutarea și amețirea bietului *„amhu“*, cum a numit Șulem Aleichem pe omul cel de toate zilele, pe omul simplu, muncitor și cinstit, din care și-a ales eroii săi nemuritori, Simale Soroker și Tewie Lăptarul, ca să nu pomenim decît de două personaje din uriașa și magistrala sa galerie. Adevărul simplu, că una sînt nepoții marelui bogătaș și alta este fiul unic al văduvei sărace din schița „Ghitl Purișkievici“, trece ca un fir roșu, dominant, în întreaga sa operă. În ciuda limitelor sale care au făcut să fie cîteodată socotit el însuși drept adept al „unității evreiești deasupra claselor“, în opera sa Șulem Aleichem nu cunoaște nici un compromis în ura cu care biciuiește și în disprețul cu care satirizează faimoșii „Balbatimi frumoși“ — onorabilii bogătași —, și nu cunoaște margini în dragostea și duioșia sa pentru *„amhu șer in aizn“* (meșteșugarul simplu) și toți frații săi întru simplitate, muncă și cinste, în frunte cu Tewie. Așadar, cu toate limitele sale, Șulem Aleichem a intuit adevărul leninist, că în sînul fiecărei națiuni din zilele noastre există nu numai două culturi, ci de fapt chiar două națiuni, adevăr pe care ca nici unul dintre clasicii literaturii idiș îl exprimă opera sa.

2. Dar Șulem Aleichem nu a rămas numai la descoperirea că nu toți evreii sînt frați, ci — prin eroii săi — a înțeles și soluția pentru ieșirea din starea în care se zbate „amhu“:

a) să se lase de iluziile „menachemmendelismului“ — afaceri de vînt, cu ancora în aer — ***(Menachem Mendl);*** să nu-și pună nădejdile în găsirea de comori ***(Comoara),*** nădejdi în jurul cărora diverși cămătari ca Idl Torbe și „gospodari frumoși“ ca Leiwi Mosgowoier, creează psihoze; și nici, ca Simale Soroker, să nu caute fericirea în „Lozul cel mare“ (200.000). Ci să rămînă la „șer in aizn“ — la foarfece și fierul de călcat — la care se întoarce Simale Soroker, sau la munca lui în sat, ca Tewie Lăptarul și familia sa;

b) prin eroii săi — și în special prin Tewie — Șulem Aleichem a mers și mai departe: a înțeles că soluția este aceea de care vorbește fiica sa, Hudl, cînd pomenește de Gorki și de tînărul revoluționar Percik, logodnicul ei. Ca o notă, nu numai de mare realizare artistică, ci și de justă orientare, este de semnalat scena cînd Tewie, fără a înceta să fie fidel structurii sale de evreu, cu capul și inima pline de „psikem“ (texte „sfinte“) — pe care le tălmăcește candid eronat, dar raportate perfect la situațiile date, acest Tewie se desprinde din ceea ce este stătut, tradițional, își înhamă calul la căruță și își conduce fata pe drumul Siberiei, unde se pare că a fost deportat Percik. Am spus „fără a înceta să fie fidel structurii sale“, că una din formele măiestriei artistice, cu care Șulem Aleichem a știut să transfigureze adevărul vieții, dîndu-i forță de convingere, a fost că în lumea evreiască — așa cum era ea și pe date psihologice ale personajelor acelei lumi — el a făcut să pătrundă lumea de dincolo de pereții lui Tewie, lumea în înnoirea de care vorbește Hudl, ale cărei cuvinte el le repetă transfigurat la căderea ultimei cortine: „...Va fi o lume nouă, așa zile să avem noi!“ Și trebuie notat neapărat că asta se întîmplă cînd autoritățile țariste îl alungă din satul în care a trăit el, părinții, bunicii și străbunicii, alungare la care asistă neputincioși, dar plini de dragoste și compătimire pentru el, vecinii săi, oamenii săraci ai satului. Și această scenă de final a piesei (scena despre care Șulem Aleichem vorbește cu mîndrie și încîntare în una din scrisorile sale) este de o mare forță dramatică și valoare artistică, dovedind încă o dată interdependența dintre orientarea politică și realizarea artistică.

***

Prin opera sa, Șulem Aleichem s-a situat alături de făuritorii acestei lumi noi.

Așa cum el a iubit și a tonificat, cu rîsul printre lacrimi și cu încrederea în viață, pe „amhu“ care, cot la cot cu toate forțele progresiste ale lumii, clădește această „lume nouă... așa zile să avem noi“, la fel forțele progresiste ale lumii l-au îndrăgit pe Șulem Aleichem, și iată că, pe lîngă că îl citesc în original și traduceri în nenumărate limbi, ca pe nimeni altul dintre scriitorii în idiș, acum, la o sută de ani de la nașterea sa, el este — alături de poetul scoțian Robert Burns, de naturalistul englez Darwin și de fizicianul rus Popov — sărbătorit pe plan mondial, prin Consiliul Mondial al Păcii.

În testamentul său, Șulem Aleichem a cerut:

„Oriunde voi muri, să nu fiu îngropat printre aristocrați, nobili sau burghezi, ci printre evreii simpli, muncitori din popor, așa încît monumentul ce se va ridica pe mormîntul meu, să înfrumusețeze mormintele simple din jur, iar mormintele simple, să înfrumusețeze monumentul meu, așa cum în viață poporul simplu și cinstit a respectat pe scriitorul lui popular.“

Prin opera sa, scriitorul iubit și sărbătorit trimite acestei lumi de oameni simpli și cinstiți, un salut și o urare cuprinse în însuși numele său: Șulem Aleichem — Pace vouă.

semnalăm

C. *Paraschivescu*

CE REPERTORIU FIXĂM ŞI CE JUCĂM

Dacă cineva şi-ar propune o călătorie de o lună de zile prin cele 24 de oraşe în care funcţionează teatrele noastre de stat, ar înţelege mai bine rostul şi locul teatrului în ansamblul mişcării noastre culturale, decît frunzărind, de pildă, în grabă, filele oficiale ale relatărilor statistice. Pentru că teatrul şi-a cîştigat într-atît stima şi preţuirea oamenilor muncii, încît este cu neputinţă să ne imaginăm existenţa lui în afara acestor relaţii de popularitate şi este de asemenea imposibil să condiţionăm trăinicia acestor relaţii, în afara exigenţelor impuse de dezvoltarea spirituală a publicului. Prin urmare, incumbă teatrului răspunderea satisfacerii permanente a acestor exigenţe, în măsură de a stimula lărgirea orizontului filozofic al celor ce-l frecventează. O călătorie prin cele 36 de teatre dramatice ar elucida, în termeni mai convingători şi într-o formă mai vie, toate străduinţele depuse de colectivele artistice în vederea asigurării depline a exigenţelor amintite mai sus. Şi ar îmbogăţi statisticile care ne stau astăzi la îndemînă, cu imagini şi cuvinte ce nu încap în cifre.

Dar, cum această călătorie intră, în rîndurile de faţă, ca o supoziţie şi cum aci soarta şi activitatea teatrelor ne interesează mai mult decît peisajul geografic, ne vom mărgini, în problema care ne preocupă, la date statistice. Cine a urmărit în presă sau prin alte mijloace făgăduielile de producţie făcute în iulie trecut, de către conducerile teatrelor noastre, i-a fost cît se poate de limpede că noua stagiune va beneficia de un progres real faţă de stagiunea trecută. Un progres din punct de vedere al limpezirii obiectivelor ideologice şi al angajamentelor artistice. Stagiunea 1958—59 s-a deschis astfel în luna septembrie sub auspicii promiţătoare. Teatrele îşi definitivaseră repertoriul încă din iulie şi — cu unele semne de suspensie la capitolul „piesă originală" — păşeau în noua etapă a activităţii lor cu garanţia unor premise asigurate. S-a întîmplat însă, aşa cum se întîmplă întotdeauna, ca pe parcursul desfăşurării stagiunii să se ivească unele surprize şi făgăduielile, metamorfozate între timp în sarcini definitive, să capete o exprimare scenică diferită. Obişnuitele fluctuaţii de repertoriu n-au ocolit, ca să fim mai precişi, nici stagiunea în curs. Şi dacă pe alocuri sînt cuvinte care să justifice aceste schimbări, în ansamblu ele pun sub semnul întrebării temeinicia alcătuirii din vreme a repertoriului în unele teatre. Aflîndu-ne, la ora cînd scriem aceste rînduri, încă la jumătatea stagiunii, avînd în vedere că pînă la vremea bilanţului, teatrele mai au răgazul să ne dezmintă unele date şi să ne anuleze unele exemple, nu putem emite, pe temeiul constatărilor de pînă acum, opinii definitive asupra celor două aspecte posibile ale acestui fenomen. Sîntem, totuşi, în măsură să ne exprimăm preventiv o părere, pe baza desfăşurării acestei prime jumătăţi de stagiune.

Confruntînd făgăduielile (datele *înscrise* în repertoriul fixat) cu faptele (datele consemnate de realităţi în repertoriul *jucat)*, constatăm că în cea mai mare parte titluri noi au înlocuit titlurile iniţiale ; altele s-au adăugat peste suma prevederilor, schimbînd profilul repertoriului, radical sau parţial, după raţionamente mai mult sau mai puţin oportune (excepţie fac pînă la ora actuală, cinci teatre : Municipal, Tineretului, Evreiesc Iaşi şi Bucureşti, Constanţa). Poţi citi astfel la Galaţi afişe care anunţă *Nora* şi *Hangiţa* în loc de *Un duşman al poporului* şi *Vicleniile lui Scapin ;* la Craiova, *Zări necuprinse* în loc de *Aripi ;* la Oradea, *Unchiul Vania* în loc de *Copiii soarelui* şi *Trei generaţii* în loc de *Ultimul mesaj* (la secţia maghiară) ; la Reşiţa, *Burghezul gentilom* în loc de *Ruy Blas ;* la Timişoara, *Othello* şi *Pădurea* în loc de *Doi domni din Verona* şi *Roadele învăţăturii* etc. Din tot ce am enumerat aici, se desprinde o concluzie : modificările au urmărit în cea mai mare parte să aducă o îmbunătățire reală repertoriului fixat prin înlocuirea unor piese mai slabe cu piese de factură superioară. Nu întotdeauna inspirația consiliilor artistice s-a dovedit însă conformă cu aceste aspirații, și nu toate schimbările își au o justificare reală. De ce oare, Teatrul de Stat din Galați, care a făcut în vara trecută o alegere bună înscriind în repertoriul său o lucrare mai puțin cunoscută din dramaturgia lui Ibsen, *Un dușman al poporului,* a preferat s-o înlocuiască cu *Nora* care s-a mai jucat în ultimele stagiuni cu obsedantă predilecție? Ne întrebăm, de asemenea, de ce Teatrul de Stat din Timișoara (secția romînă) înlocuiește *Roadele învățăturii* cu *Pădurea,* și Teatrul de Stat din Oradea (secția maghiară) — *Ultimul mesaj* cu *Trei generații?* Au operat aici criterii de ordin estetic sau la conceperea repertoriului au operat criterii formale?

Un capitol separat îl ocupă completările care, în accepțiunea obișnuită, înseamnă lucrări incluse peste prevederile repertoriului. Ele au urmărit probabil aceeași restructurare calitativă. Și unele au dovedit-o. Așa de pildă, putem menționa teatrele: Armatei, cu *Lîngă Poarta Brandenburg;* Baia Mare cu *O chestiune personală;* Brăila cu *Ziariștii;* Național-Cluj cu *Azilul de noapte, Ciocîrlia* și *Taifunul;* Orașul Stalin cu *Partea leului;* Sf. Gheorghe cu *Viteji și eroi (Fiul meu);* Tg. Mureș cu *Cyrano de Bergerac;* și altele. Însă nu toate completările au adus o sporire substanțială în acest sens. Din numeroasele comedii sovietice scrise în ultimii ani, teatrele nu se străduiesc să promoveze nici una, ci revin cu o inexplicabilă comoditate asupra unor lucrări mai vechi cum este de pildă *La telefon Taimirul* (București „Nottara", Bacău). Din bogatul tezaur, moștenit de la clasicii dramaturgiei universale, din care ar fi timpul să se reprezinte cît mai multe și mai variate opere, pe care publicul le revendică și le așteaptă cu legitimă nerăbdare, teatrele rețin și promovează, cu o preferință contagioasă, numai unele titluri. Goldoni este astfel prezent pe patru din scenele noastre, (Național-București, Național-Cluj, Galați, Oradea-maghiar) numai prin *Hangița;* Molière prin *Vicleniile lui Scapin, Burghezul gentilom* și *George Dandin;* Shakespeare numai prin comedii și feerii (pentru că din cele patru premiere anunțate cu *Hamlet* și una cu *Othello* n-am beneficiat pînă acum de nici o reprezentație, ceea ce — să zicem — poate să însemne minuțioasă elaborare). Desigur, autorii clasici nu pot fi cuprinși integral în repertoriul unei stagiuni. Dar ne-am fi așteptat la estomparea „salturilor" prin care unii dramaturgi sînt valorificați în virtutea unei ciudate tradiții, și la restabilirea unor criterii care să îngăduie diversitate și măsură.

Cifrele restructurărilor culminează cu recordul deținut pînă la ora actuală de Teatrul Național din București și cel din Cluj și de Teatrul de Stat din Pitești, care au prevăzut nu mai puțin de șase innoiri.

Justificarea acestor impresionante „depășiri" nu oferă întotdeauna temeiuri plauzibile. Mai întîi, pentru că toate aceste colective nu și-au epuizat din repertoriul fixat decît două sau trei piese (Național-București: *Pescărușul* și *Teroarea și mizeriile celui de al III-lea Reich;* Național-Cluj: *Ultimul tren* și *Ultima etapă;* Pitești: *Afaceriștii, Copita de argint* și un spectacol despre Unire), rămînînd[1] în cont debitor cu, respectiv, șapte, opt și cinci premiere. Apoi, pentru că majoritatea acestor titluri, ivite pe parcurs, nu îndreptățesc graba cu care au fost îmbrățișate. *În căutarea bucuriei* și *Andromaca* la Cluj, *Într-un ceas bun* și *Egor Bulîciov și alții* la Pitești, puteau constitui — în pofida valorii reale a respectivelor lucrări dramatice — componente ale viitorului repertoriu, lăsînd loc și timp promovării pieselor angajate în iunie anul trecut. Această realitate îndeamnă cu atît mai mult la îngrijorare cu cît ea se manifestă extensiv pe prima scenă a țării, acolo unde treizeci și ceva de teatre dramatice își îndreaptă privirea în căutarea unui exemplu: la Teatrul Național „I. L. Caragiale". Aici pe primul semestru al stagiunii n-a fost prezentată nici o piesă originală. Cu ocazia festivităților centenarului Unirii s-au prezentat doar cîteva tablouri din piesa lui Mircea Ștefănescu, *Cuza Vodă.* Din șapte piese propuse inițial, au fost prezentate, pînă la răscrucea stagiunii, doar două premiere. În schimb, se reprezintă peste plan patru comedii pregătite într-un interval destul de scurt: *Un post rentabil, Hangița, Minunata pantofăreasă* și *Sălbaticii*. Considerînd circumstanțele atenuante pe care le acordă turneul întreprins în septembrie și octombrie în Uniunea Sovietică, nu ne putem explica totuși rațiunea acestor completări aduse repertoriului, întrucît din cele patru titluri, cel puțin trei nu corespund profilului Teatrului Național și nu îndreptățesc ușurința cu care au fost promovate. Ne referim la *Un post rentabil, Minunata pantofăreasă* și *Sălbaticii*. Pregătirea și reprezentarea lor au provocat un moment de suspensie în procesul de elaborare al celorlalte premiere, determinînd amînarea premierei cu *Tragedia optimistă*, cu *Cuza Vodă* (și, mai de mult, cu *În Valea Cucului)*, pe de o parte și, indirect, superficialitatea montărilor cu Brecht și Cehov, pe de altă parte. Mai mult, din cele patru premiere consecutive, două prezintă serioase carențe interpretative *(Un post rentabil* și *Hangița)*.

---

[1] la ora cînd facem aceste constatări.

Concluziile sînt premature. Impresia de ansamblu se conturează însă de pe acum și oferă tabloul unei diversități de linii și culori care nu reușesc încă să stabilească armonii. Nu numai la Teatrul Național din București, ci și la o seamă din celelalte teatre care au neglijat pînă acum sarcinile de repertoriu și au operat, din motive nu întotdeauna plauzibile, prefaceri de diferite nuanțe (și consecințe).

Urmărind lista, în permanentă înnoire, a repertoriului celor 36 de teatre dramatice, îți atrage totuși atenția un amănunt pozitiv: cele mai numeroase modificări s-au adus (și se mai aduc încă) întru promovarea pieselor sovietice și clasice universale; cele mai multe completări s-au referit la capitolul dramaturgiei originale, sovietice și clasice universale. Modificările acestea vorbesc despre preocuparea unei cît mai orientate activități artistice a teatrelor. Deducem însă în același timp și necesitatea ca în repertoriul stagiunii viitoare, aceste compartimente să fie studiate și pregătite cu mai mare seriozitate și răspundere.

Problema simțului de răspundere în alcătuirea repertoriului se pune de altfel și dintr-un alt unghi de vedere. Pornind de la premisa că repertoriul fixat în iunie trecut, constituie planul de producție al fiecărui teatru, ajungem la concluzia că eforturile întregului colectiv artistic trebuie să tindă către îndeplinirea tuturor sarcinilor care decurg de aici; către realizarea deplină și la termen a tuturor stipulațiilor prevăzute în plan. Sînt puține acele colective care să se fi achitat, măcar pe jumătate, de sarcinile propuse și, ceea ce e mai îngrijorător, unele din ele nici nu mai întrețin speranța că se vor achita integral. Dacă teatrele din Petroșani și Sf. Gheorghe mai au de realizat pînă la sfîrșitul stagiunii cîte două premiere, iar teatrele din Orașul Stalin și Galați cîte trei premiere, nu ne îndoim că aceste colective vor epuiza, pînă la scadență, prevederile inițiale, deoarece, confruntîndu-le cu restanțele record ale Teatrelor: german-Sibiu (zece), Armatei (nouă), Bacău (opt), Național-Cluj (opt), german-Timișoara (opt), Municipal (șapte), Național-București (șapte), Național-Iași (șapte), „Nottara“ (șapte), maghiar-Oradea (șapte), Satu-Mare (șapte), ele dețin primatul operativității și prezintă garanțiile acoperirii. Cîte vor depăși însă, din cele 11 teatre alăturate în ultimul exemplu, stadiul actual al restanțelor în condiții optime, fără a prejudicia, prin ritmul eventual precipitat, calitatea artistică? Și, mai ales, ce surprize ne vor pregăti unele colective, prin modificări necunoscute astăzi? Vor cunoaște la sfîrșitul stagiunii satisfacția realizării depline a repertoriului? Iată cîteva întrebări pe care le impun faptele.

Cea de a doua jumătate a stagiunii se anunță astfel ca o etapă de asalt. Au mai rămas făgăduințe și speranțe. Consfătuirea anuală a oamenilor de teatru va deduce concluziile cuvenite. Pînă atunci, capitolul sarcinilor de repertoriu am încercat să-l deschidem aici, — cum spuneam: cu titlu preventiv — prin cîteva notații și considerații de principiu.

profiluri de teatre

N. Munteanu şi E. Nicoară

TEATRUL TINERETULUI ŞI TINEREŢEA TEATRULUI

Drumul Teatrului Tineretului începe în anul 1951. În toţi aceşti ani, colectivul a izbutit să-şi cîştige un loc important în acţiunea de culturalizare a maselor, a promovat numeroase opere ale dramaturgiei originale pe scena sa, a jucat, de multe ori cu succes netăgăduit, piese din dramaturgia sovietică ; o preocupare vie a existat şi în privinţa valorificării unora din capodoperele dramaturgiei universale. Şi astăzi, la un interval destul de mare de la prima ridicare a cortinei, sînt vii în memoria publicului spectacole ca : *Libelula, Ani de pribegie, Preludiu.* Sînt vii prin unele caracteristici, care pe acea vreme încă în germene, vesteau configurarea unui teatru cu — de ce n-am spune-o — o personalitate interesantă. Cînd scriem despre acele caracteristici ne gîndim la factura şi genul pieselor reprezentate, la avîntul pasionat al actorilor însufleţiţi să realizeze spectacole de o înaltă valoare.

Aceste succese, care în perioada 1954—1955 nu erau întîmplătoare, ci reprezentau o normă de existenţă a acestui teatru, de la o vreme, mai precis de vreo doi-trei ani, au devenit tot mai rare. Această situaţie e urmarea faptului că încă de pe atunci repertoriul său a început să fie inconsecvent, strecurîndu-se o serie de piese care slujeau în prea mică măsură sarcina centrală a acestui teatru — educarea tinerei noastre generaţii. Încă de acum doi-trei ani s-au ivit fisuri în munca efectivă a factorilor antrenaţi în procesul înscenării — regizori, actori, scenografi — cortina ridicîndu-se la premieră peste spectacole insuficient puse la punct.

În faţa acestei stări de lucruri care marchează o involuţie în activitatea Teatrului Tineretului, socotim, nu după o îngăduitoare şi lungă aşteptare a îndreptării lucrurilor, că e cazul să luăm atitudine ; situaţia actuală ne îndreptăţeşte şi pretinde chiar o analiză serioasă, obiectivă, adîncă, menită să scoată la lumină alături de aspecte demne de aplauze, şi scăderile care au determinat şi mai determină încă rămînerea pe loc a acestui teatru, stabilit astăzi, în nişte poziţii modeste, ce contrazic vechea normă de existenţă a colectivului său. Ne îndeamnă cu atît mai mult să luăm atitudine, tocmai succesele lui trecute, succese însemnate, şi unele virtuţi şi azi vizibile — deşi prizărite — de care se bucură teatrul. Şi dacă în judecata noastră nu vom ocoli severitatea, este din dorinţa de a vedea remediate slăbiciunile strigătoare în activitatea lui din ultima vreme.

***

În bună măsură, situaţia creată la Teatrul Tineretului se datoreşte şi insuficientului sprijin primit din partea cronicarilor dramatici. Aceştia, de cele mai multe ori, îşi limitează cronica la analiza unui spectacol. Asemenea analiză nu poate, prin forţa împrejurării, să lămurească decît problemele reprezentaţiei, obiectul cronicii ; iar problemele mari, de principiu, ale teatrului, rămîn numai enunţate, fără a fi dezbătute. De aici şi impresia de îngăduitoare bunăvoinţă, presărată uneori cu accente de ironie, pe care o degajă de numeroase ori atari cronici. Nici revista noastră, care în urmă cu doi ani a consacrat un articol de analiză acestui teatru, nu s-a mai preocupat să urmărească ecoul, pe care l-a produs luarea ei de atitudine, nu a mai acordat atenția cuvenită ansamblului, care a continuat să se mulțumească cu tot mai puține roade artistice autentice.

A venit însă timpul să contribuim la înlăturarea deficiențelor întîlnite la Teatrul Tineretului. Punînd de aceea astăzi în chip deschis problema Teatrului Tineretului, credem că-i vom înlesni să se preocupe din nou de scopul pentru care a fost creat, acela de a educa efectiv și pasionat spiritul cetățenesc, socialist, și gustul pentru artă al tineretului nostru.

***

Dacă marea majoritate a teatrelor pot oscila, aparent, între diverse orbite, pînă ajung să se așeze stăruitor pe una mai mult sau mai puțin definitorie, teatrele, al căror profil e dictat de titulatura lor, nu pot, bineînțeles, să abdice de la necesitățile propriei lor definiții. Iar unul din aceste colective care, implicit, trebuie să se stabilească pe niște coordonate sigure, ce nu pot fi elastice, decît cu riscul de a-i anula aproape specificul, e Teatrul Tineretului din București.

Normal, titulatura aceasta — Teatrul Tineretului — poate genera (așa s-a și întîmplat de altfel) două aspecte fundamentale, din unghiul cărora putem aprecia întreaga sa activitate : acela al unui colectiv de tineri și acela al unui teatru care, prin întreaga lui structură, se adresează tineretului — tuturor anotimpurilor tinereții. Această menire ar trebui să determine în mod hotărîtor evoluția Teatrului Tineretului.

***

Repertoriul e osatura ideologică și artistică a unui teatru, o primă dovadă a măsurii în care colectivul teatral e sau nu ancorat în actualitate. Repertoriul ocupă un loc primordial în viața de zi cu zi a teatrului. După felul în care e alcătuit repertoriul, după valoarea și valențele care leagă

Al. Critico (Ștefăniță), H. Polizu (Hatmanul Arbore) și Doina Tuțescu (Doamna Tana) în „Viforul" de B. Delavrancea.

lucrările dramatice alese de colectiv, găsim prima posibilitate ca teatrul să-şi desăvîrşească scopul lui de căpetenie, educarea tineretului, şi, în acelaşi timp, să-şi realizeze un profil. Căci noi considerăm profilul, printre altele, ca pornind de la existenţa unui program estetico-ideologic ferm, de durată, de a cărui traducere în viaţă trebuie să fie pătruns pînă şi ultimul membru al colectivului. Teatrul Tineretului trebuie să fie prin definiţie un teatru de atitudine politică, un teatru care să-şi desfăşoare întreaga activitate în spiritul unei partinităţi evidente, care să excludă orice înclinare spre eclectism şi experienţe excentrice. Căci educarea tineretului este o chestiune politică. Şi teatrul care se adresează cu precădere tineretului trebuie să activeze, în primul rînd, ca o instituţie politică. Acest puternic spirit de partid trebuie să se vădească din capul locului: de la alcătuirea repertoriului său. Tinereţea unui teatru al tineretului se naşte mai ales prin aderenţa colectivului la problemele revoluţionare ale epocii.

Cum a înţeles Teatrul Tineretului să traducă în viaţă aceste îndatoriri? Teatrul Tineretului a lansat chiar de la înfiinţarea sa, aproape în fiecare an, cîte un debutant în dramaturgie. Aci au cunoscut întruchiparea scenică piesele *De la 4 în sus* de Nicolaide şi Maximilian, *Drumul soarelui* de Virgil Stoenescu, *Preludiu* de Ana Novak, *Romanticii* de Petru Dumitriu şi Sonia Filip, *Ultima generaţie* de V. Niţulescu şi Fl. Vasiliu. De asemenea, o atenţie însemnată a existat pentru promovarea dramaturgiei sovietice închinată tineretului ca: *Dealul vrăbiilor, Student în anul III, Un flăcău din oraşul nostru, Cravata roşie, Ani de pribegie, Libelula, Ne vom aduce aminte, Tînăra gardă*. În desăvîrşirea programului său, a dat viaţă scenică unei piese antice: *Antigona*; a promovat apoi o serie de piese din dramaturgia clasico-universală: *Mult zgomot pentru nimic, Hoţii, Cadavrul viu,* şi din dramaturgia clasică originală şi aceea dintre cele două războaie: *Viforul* şi *Suflete tari*.

A existat deci preocuparea pentru a oglindi pe scena sa aspecte variate din munca şi aspiraţia tinerilor; a funcţionat şi năzuinţa de a face cunoscute adolescenţilor noştri o serie de piese din fondul de aur al dramaturgiei universale. Dar şi în primul, ca şi în al doilea caz, această preocupare s-a dovedit *inconsecventă*, lăsătoare, lipsită de exigenţă. Căci, alături de piesele menţionate, pe scena Teatrului Tineretului au apărut piese ca: *Fete rătăcite, Masca lui Neptun, Flacăra vie,* lucrări dramatice care nu pot contribui la împlinirea sarcinii sale de frunte.

Scenă din „Antigona" de Sofocle

În centrul atenţiei acestui teatru trebuie să stea preocuparea pentru acele piese, din care răzbate larg suflul contemporaneităţii, în care apar figurile noi ale constructorilor socialismului, oameni care poartă steagul convingerilor celor mai înaintate ale epocii noastre, spre culmile desăvîrşitei afirmări. Ar fi fost necesar ca piatra de temelie a repertoriului să o constituie acele lucrări dramatice inspirate direct din actualitate, o consecinţă imediată a unor luări de atitudine hotărîtă, consecventă şi principială a autorilor noştri dramatici faţă de variatele aspecte ale bogatei noastre realităţi.

Dacă Teatrul Tineretului a promovat, cum arătam, o seamă de autori tineri, se pare că legătura lui cu aceşti dramaturgi a fost întîmplătoare şi în orice caz nesudată şi nestatornică. Cum ne putem explica altfel faptul că majoritatea dintre ei n-au mai scris pentru acest teatru? Motivul pe care ni l-a invocat conducerea Teatrului Tineretului că autorii dramatici îl ocolesc, denotă mai degrabă, o vină a sa — a teatrului — vina că n-a știut să-i atragă și să-i mențină în chip creator, pe mai departe. Faptul, de pildă, că a doua piesă a lui V. Stoenescu și O. Sava, cu o tematică specifică Teatrului Tineretului, lucrată în strînsă legătură cu el, s-a jucat pînă la urmă pe o altă scenă, ce altceva poate însemna, dacă nu o slăbiciune a conducerii teatrului care n-a știut să lupte cu pasiune, pentru a-și păstra aproape dramaturgul, chiar dacă în acest caz au intervenit unii factori din afară?

Mai mult decît alte teatre, Teatrul Tineretului a dat dovadă de lipsă de exigență față de piesele originale jucate de el, o lipsă de exigență față de nivelul ideologico-artistic al pieselor. Cum altfel ne explicăm prezența *Romanticilor* și a *Sirenei* (aceasta ajunsă pînă la o fază înaintată, cînd s-a renunțat la prezentarea ei pe scena sa), dacă nu prin lipsa de exigență și prin gustul îndoielnic sau superficialitatea dovedită de consiliul artistic, de conducerea teatrului și de secretariatul literar? În felul acesta, ne explicăm de ce, exceptînd *Preludiul* Anei Novak, nici una din piesele originale, puse în scenă la Teatrul Tineretului, nu pot constitui biruințe ale teatrului în munca pentru promovarea unei dramaturgii originale adresată tineretului.

Poate, în mare măsură, faptul că prea puțini dintre dramaturgii noștri s-au aplecat asupra unor teme legate de problemele tineretului, poate faptul mult mai grav că noi, la ora aceasta, nu avem un repertoriu prea bogat pentru tineret, un repertoriu de piese originale valoroase, îl datorăm și Teatrului Tineretului. Dacă prin relații mai asidue și mai calde (ceea ce nu exclude principialitatea) și dacă, apoi, prin valoarea punerilor în scenă ar fi chezășuit autorilor noștri dramatici că piesele lor vor dobîndi pe scenă toată strălucirea artistică cuvenită, n-am mai fi fost poate martori ai apariției pe alte scene a unor piese care se modelau perfect pe dimensiunile Teatrului Tineretului. Ne referim de pildă, în afară de amintita *Nota zero la purtare*, în egală măsură la *Ziariștii* de Al. Mirodan. Situația aceasta de neîncredere a autorilor dramatici față de Teatrul Tineretului poate fi remediată pe viitor, dacă colectivul își va îmbunătăți și *întineri* felul în care joacă și pune în scenă.

Un lucru care surprinde și mîhnește de asemenea, e că în Teatrul Tineretului nu se acordă un loc de cinste repertoriului pentru copii. Cele trei piese adresate propriu-zis copiilor, *Înșir-te mărgărite, În împărăția oglinzilor strîmbe* și *Cravata Roșie,* sînt numai tolerate, socotite aproape străine, în loc să fie considerate parte integrantă a planului de spectacol al teatrului. Căci unde, dacă nu aici, vedem locul cel mai nimerit de întruchipare scenică a pieselor pentru copii? Alte teatre fac poate mai mult în acest domeniu, deși n-au o asemenea obligație, dictată de cerințele legitime ale teatrului.

Credem că ar fi necesar ca unele dintre experiențele bogate ale Teatrului Tînărului Spectator din Moscova și cele ale Teatrului Prieteniei din Berlin să intre în cercul de interes și preocupări al conducerii teatrului și al secretariatului literar, care ar trebui să fie mai activ în direcția alegerii unor piese, înzestrate cu ample calități educative. Căci, orice s-ar spune, alcătuirea unui repertoriu pentru tineret nu este o treabă a cărei dificultate să constituie un argument. Teatrul ar trebui să lupte, de pildă, ca piesele lui Rozov, jucate la ora actuală pe alte scene decît cea căreia i-au fost destinate, ca dramatizările după *Poemul pedagogic* și *Steaguri pe turnuri* să fie înscenate de către colectivul Teatrului Tineretului.

Un lucru semnificativ îl constituie faptul că dintre spectacolele de succes ale Teatrului Tineretului — *Hoții, Cadavrul viu* și *Bunbury* — nici unul nu se adresează propriu-zis celor cărora ar trebui, tineretului. În schimb, nici un spectacol care se adresează tineretului nu s-a bucurat, pe planul realizării scenice, de atenția cuvenită. *Ultima generație* a fost montată de tînărul Eugen Dovides, care însă a fost ajutat într-atît de N. Massim, încît adevăratul realizator al spectacolului s-a dovedit de fapt ultimul regizor. Lui Cornel Popa i s-a încredințat punerea în scenă a *Cravatei roșii* (de fapt o reluare), unde mulți interpreți își păstrau rolurile avute cu cîțiva ani în urmă, în regia unui alt director de scenă. Cînd s-a reluat *David Copperfield,* cu o distribuție de dubluri, spectacolul a devenit o parodie a ceea ce a fost. *Ne vom aduce aminte* a fost pusă în scenă în așa fel, încît, după cîteva reprezentații, piesa a trebuit să fie scoasă de pe afiș. În felul acesta, la ora actuală, Teatrul Tineretului, din cauza inconsecvenței, comodității, lipsei de exigență ori superficialității, nu-și are, propriu-zis, nici un public *al său.* Și cînd ne gîndim care ar putea fi publicul acestui teatru, un tineret clocotitor și dornic a cunoaşte, care să urmărească cu aviditate afişul teatrului şi să umple seară de seară marea lui sală, încercăm în chip firesc un sentiment de regret, lesne de înţeles, căci, după repertoriu...

***

În Teatrul Tineretului se resimte o prea slabă preocupare pentru cunoaşterea şi punerea în valoare a feluritelor şi multiplelor virtuţi artistice latente în fiecare din elementele componente ale colectivului, elemente care, vorbim de cele tinere mai cu seamă, s-au remarcat mai de mult ca autentice speranţe ale teatrului nostru. Teatrul Tineretului, negîndindu-se la necesitatea împrospătării creaţiei acestora şi a înviorării şi desăvîrşirii continue a mijloacelor de expresie artistică, a creşterii calificării lor profesionale, lasă o bună parte din valorile actoriceşti despre care vorbim, ba chiar le îndeamnă, cu voie sau fără voie, la rutinizare, la manierism. Mai fiecare actor de aici îşi joacă propriul său joc, aproape fiecare s-a specializat în crearea unui anumit personaj tip. Mircea Anghelescu bunăoară, s-a şlefuit în roluri de contorsionaţi sufleteşti, de nevropaţi, îmbibaţi de gustul neantului şi al descompunerii (confruntaţi rolul său din *Romanticii* cu felul în care a înţeles să transfigureze scenic pe Andrei Pietraru din *Suflete tari).* Florin Vasiliu (cu excepţia lui Barabasz din *Ultimul tren)* a evoluat pe linia înfăţişării unor eroi simpatici, plini de vervă şi voie bună, dar superficiali şi, din păcate, mereu aceiaşi. (Cităm : Benedict din *Mult zgomot pentru nimic,* Jack Worthing din *Bunbury* etc.). Olga Tudorache a devenit exponenta nr. 1 a jocului cerebral, a tipurilor de femei volitive, care sînt numai creier (Ioana Boiu din *Suflete tari* se distinge doar în costumaţie şi text de Antigona), Liliana Ţicău s-a specializat în adolescente aparent zvăpăiate, dar profunde în sentimentele lor, capabile de sacrificii. Doina Tuţescu este pe scenă : soţia, iubita sau sora bună, înţelegătoare, nespus de iubitoare, tipul care trăieşte — *la fel* — cu aceleaşi mijloace de interiorizare, totul (Elena din *Suflete tari,* Claudia din *Ultimul tren* etc.). Ni se va reproşa poate : acesta e genul lor. Împotriva lui, nu putem lupta. De ce să le cerem ceea ce nu pot da ? E absurd !... Aşa să fie ? Or, mai degrabă sîntem în faţa unei înclinări spre escamotarea jocului de *trăire* cu jocul de *reprezentare, a* manierii care se suprapune pe rol, alterîndu-l şi alterînd însăşi zestrea artistică a interpretului ? Căci, pe lîngă aceasta, scriind aceste rînduri, noi nu împărtăşim părerea că actorii amintiţi mai sus ar fi încercuiţi în cuirasa unui singur gen, din care n-ar putea ieşi. Dimpotrivă. Îi vedem pe fiecare, talentaţi, avînd nenumărate posibilităţi de a întruchipa cele mai diverse personaje, apărînd în hainele şi sub măştile cele mai neaşteptate.

Remarcăm apoi pe George Marcovici, bolnăvicios de exagerat în Franz Moor din *Hoţii ;* pe N. Motoc, rigid şi gol în majoritatea rolurilor (Bogdan din *Preludiu* şi Algeron din *Bunbury) ;* pe Ion Cosma, exterior şi emfatic ; pe George Oprina, amator de pitoresc cu orice preţ (Culai din *Suflete tari) ;* şi alături de ei, încă numeroşi alţii.

Tendinţa spre manierism se însoţeşte la colectivul din Teatrul Tineretului şi de o altă caracteristică nu mai puţin dăunătoare : lipsa de unitate stilistică. De multe ori, pe scena Teatrului Tineretului se ciocnesc două moduri de interpretare, care nu pot fi aduse decît cu greu la un numitor comun în spectacole şi, de aci, se naşte impresia de eteroclit, de baroc, pe care o degajă adeseori acestea. Pe de o parte, se situează maeştrii V. Valentineanu, Al. Critico, Al. Pop Marţian, Eugenia Zaharia, Victoria Mierlescu, educaţi la şcoala unui joc atent la trăsăturile de ansamblu ale personajelor. Pe de altă parte, sînt actorii adepţi ai unei clocotitoare şi contaminante dorinţe *analitice.* În această categorie intră majoritatea tinerilor interpreţi. Dacă luăm în considerare că, în general, în teatrele noastre au dispărut contradicţiile stilistice dintre actorii diferitelor generaţii, dacă avem în vedere că în cei 15 ani de la eliberarea patriei noastre, pretutindeni, în toate colectivele, s-a încetăţenit un mod omogen de a interpreta — realist-socialist — treaptă de maturitate şi declanşatoare de mari biruinţe artistice, faptul că la Teatrul Tineretului au putut fi topite în prea puţine cazuri în aceeaşi expresie cele două stiluri diferite, vorbeşte şi el despre slaba preocupare existentă aci faţă de nivelul la care ar trebui să se prezinte spectacolul.

Pe deasupra, faptul că ţinuta artistică a spectacolelor se degradează e determinat în bună măsură de motivul că aici a încetat aproape preocuparea de a

MAGHIAR
ROMEO ŞI JULIETA

Florin Vasiliu (Barabasz) şi Mircea Anghelescu (Imre Szàbo) în „Ultimul tren" de Eugen Mirea şi Kovacs György.

crește din punct de vedere profesional, de a fi mereu pe drumul valorificării sistemului lui Stanislavski. În felul acesta, asistăm la spectacole ca acela cu *David Copperfield,* unde fiecare actor joacă după bunul plac, uitînd de tema centrală a piesei, care se pierde sau ajunge deformată la spectator. Asistăm în *Hoții* la pierderea ritmului inițial al spectacolului, acela de marș victorios într-un continuu crescendo, pentru unul dictat de capriciul actorilor; sîntem martorii unui joc dezmembrat, se zbiară aproape, sau se vorbește în semitonuri, și cînd trebuie și cînd nu trebuie. Tot aici, unii actori improvizează ad-hoc mișcări în scenă, iar alții, mulți, recurg la gesturi largi, patetice, la atitudini exagerat emfatice. care vorbesc un limbaj de teatru de mult depășit, un limbaj care a încetat să fie un mod de expresie viu și convingător. În *Viforul* se observă o denaturare a liniei incipiente a unor personaje principale — linia de sobrietate și eleganță devine una tributară patologicului, naturalismului — sau se neglijează complet scenele de masă, atît în mișcare, cît și în compoziția măștilor. De pildă, boierii din *Viforul* apar în scenă parcă negrimați, înveșmîntați cu neglijență, într-o ținută necorespunzătoare. De asemenea, o proastă impresie face compoziția corului din *Antigona,* unde majoritatea actorilor au voci particulare și diverse, care creează o melodie neplăcută.

În Teatrul Tineretului există parcă o teamă de a încerca, în diverse spectacole, forțe actoricești *neconsacrate.* În felul acesta, s-a ajuns ca despre majoritatea actorilor acestui teatru să nu se poată spune ce calități și ce slăbiciuni au. De cele mai multe ori, în distribuții întîlnim aceleași 8—10 nume foarte cunoscute, atît de cunoscute încît am ajuns să credem că numai ele alcătuiesc întregul ansamblu artistic al acestui teatru. Din păcate, descoperim la cei mai mulți actori deveniți, cu sau fără voie, funcționari ai teatrului, o mare parte din vină. Prea puțini s-au zbătut să obțină roluri, prea puțini au luptat pentru afirmarea lor, pentru valorificarea talentului pe măsura posibilităților, pe care bănuim că-l au.

Teatrul Tineretului ar trebui să fie, dacă și-ar respecta numele, un teatru de colectiv, unitar, nu numai în profesie, ci și în modul de viață; ar trebui să alcătuiască un adevărat grup monolitic. Spectacolele lui ar trebui să fie ca o singură suflare, toate individualitățile ar trebui să se remarce prin gradul în care știu să se contopească, într-un organism unic, într-o imagine scenică închegată. Or, adevărul e cu totul altul. Teatrul Tineretului e un teatru al individualităților. Spunem acest lucru bizuiți pe faptul că majoritatea actorilor lui sînt înzestrați cu apreciabile calități artistice, sînt elogiați de numeroși spectatori. Și Valentineanu, și Critico, și Pop Marțian, și Eugenia Zaharia, și Victoria Mierlescu, izolați, detașați din spectacol, spun multe. La fel Doina Tuțescu, Florin Vasiliu, Olga Tudorache, Liliana Țicău și alți tineri actori sînt apreciați și cunoscuți publicului, sînt elemente considerate printre forțele actoricești remarcabile. Dar, în general, în spectacolele din ultimii ani, aproape toți interpreții caută să se evidențieze, parcă fiecare ar da un recital, scăpînd din vedere necesitatea de a se contopi în masa orchestranților. În orice caz, toți cei amintiți, și poate mulți alții din acest teatru, ar putea realiza spectacole, care să se impună în primul rînd prin valoarea lor înaltă. Cum se explică faptul că individualități actoricești remarcabile se autoreliefează în disprețul omogenității, deși rolurile și piesele le dau posibilitatea realizării unor adevărate creații de ansamblu, în care principala calitate să o constituie coeziunea dintre actori? Nu cumva spectacolele de valoare îndoielnică ale Teatrului Tineretului sînt și o consecință a tendinței individualiste, îngăduite la majoritatea interpreților? Căci, firește, despre rolul direcției de scenă, despre fantezia ei creatoare în Teatrul Tineretului, se cere a se vorbi separat.

***

Regizorii acestui teatru — N. Massim, C. Sincu, M. Iorda, și de curînd D. Neleanu — deși deosebiți ca temperament artistic, se întîlnesc pe drumul unor oameni de teatru, preocupați în destul de mică măsură de înviorarea limbajului scenic, însuflețiți destul de puțin de dorințe înnoitoare. N. Massim — a cărui îndelungă și prodigioasă carieră în teatru i-o apreciem — se distinge în ultimul timp prin puneri în scenă care se ridică la temperatura apei călduțe. Și *Mult zgomot pentru nimic* și *Bunbury* și *Viforul* și *Vodă Cuza și Unirea,* ca să nu mai vorbim de *Tînăra Gardă,* au ca trăsătură dominantă plutirea pe deasupra problemelor, o atenție limitată față de interpretările actoricești, o înfeudare vădită personalității scenografului chemat să-l ajute în punerea în scenă. N. Massim, regizorul care a montat cele mai multe spectacole la acest teatru, ar fi avut, în primul rînd el, calitatea să realizeze o unitate organică spectacolelor, un numitor comun în stare să creeze o fizionomie artistică proprie Teatrului Tineretului. Dar, adept al jumătăților de măsură, N. Massim n-a putut imprima o mare omogenitate spectacolelor puse în scenă de dînsul; de asemenea, n-a putut influența pe ceilalți regizori să contribuie la realizarea unui teatru cu o personalitate proprie.

C. Sincu, cu un alt temperament artistic decît al lui Massim, a conferit spectacolelor puse în scenă, e drept, o sobrietate constantă, o ținută artistică de o demnitate remarcabilă. Amintim *Ani de pribegie* și *Suflete tari,* spectacole care, de fapt, sînt printre victoriile de seamă ale colectivului[1].

Teatrul Tineretului nu a ajuns așadar să devină un „teatru de stil", adică în măsură să poată fi recunoscut ca atare, în raport cu alte teatre. Totuși, o trăsătură comună a punerilor în scenă la acest teatru există, dar o trăsătură nu spre lauda teatrului: predilecția de a reduce la o singură culoare — cenușie — textele dramatice, fie că e vorba de exuberanța comediei clasice: a lui Shakespeare *(Mult zgomot pentru nimic)* sau a lui Wilde *(Bunbury),* fie că e vorba de drame clasice ca *Viforul,* fie că e vorba de piese contemporane ca: *Ne vom aduce aminte* de Galici. De cele mai multe ori, perspectiva pe care o deschide concepția regizorală asupra textelor e incertă, oscilînd în cadrul aceluiași spectacol între două extreme net antagonice. Ne gîndim, bunăoară, la punerea în scenă a *Tinerei Gărzi* de Fadeev-Ohlopkov, unde s-a ciocnit necesitatea interpretării emoționale firești, cu aceea practicată de unii dintre actorii teatrului, naturalistă.

Datorită faptului că acest spectacol dă un relief specific unor aspecte ce ne înlesnesc configurarea unor trăsături în stare să ușureze argumentarea de pînă acum, îl vom analiza mai pe larg. Trecînd peste faptul că piesa figurează aproape de patru ani pe lista de repertoriu a teatrului și că numai anul acesta a putut cunoaște întruchiparea scenică, spectacolul n-a putut să se ridice nici la înălțimea unor pretenții modeste. Textul lui Fadeev-Ohlopkov a prilejuit pe scena teatrului „Maiakovski" un spectacol considerat de critica sovietică drept o adevărată cotitură în activitatea teatrului și, îndeosebi, în aceea a lui Ohlopkov. Tema generoasă, puternicul umanism al eroilor, situațiile pilduitoare în care sînt puși au întîlnit pe scena teatrului moscovit interpreți care au asigurat de mulți ani prezența piesei în repertoriul acestui teatru. Ne așteptam ca Teatrul Tineretului să demonstreze cu acest prilej cele mai valoroase forțe artistice — regizorale, actoricești și scenografice — de care dispune, valorificîndu-le pe linia specificului care, de data aceasta, trebuia să fie pregnant tineresc. Or, din spectacol au lipsit chiar virtuțile tinerești, a lipsit în primul rînd elanul. Mai mult ca alteori, blazarea s-a manifestat cu violență în scenă la *Tînăra gardă* de la Teatrul Tineretului, numeroși interpreți, în frunte cu Ion Ciprian și V. Nițulescu, plătindu-i un bir copios. După cîte știm, prezența lui Ion Ciprian în rolul lui Oleg Koșevoi a prilejuit discuții și în teatru, și în rîndurile publicului. În teatru fiindcă, chiar de la repetiții, interpretul a manifestat indiferență în munca de realizare a personajului. În public a născut discuții care mărturiseau surprinderea multor spectatori în fața unei interpretări care simplifica tipul comsomolistului erou. Căci Oleg Koșevoi, în interpretarea lui Ion Ciprian, lipsit de vitalitate și de capacitatea de a emoționa, e neconvingător.

---

[1] M. Iorda și D. Neleanu au pus în scenă puțin și n-au putut înrîuri prea mult, cu personalitatea lor, dezvoltarea Teatrului Tineretului.

Să revenim însă la „culoarea" spectacolelor de la Tineret.

Aproape toți regizorii acestui teatru par să uite că evidențierea ideilor textelor dramatice e absolut necesară și ne silesc de aceea să urmărim, de cele mai multe ori în spectacol, o lectură dacă nu albă, în orice caz lipsită de alternanța seducătoare a sensurilor cuprinse în replici. Așa s-a întîmplat, de pildă, cu spectacolul *Bunbury,* unde actorii au izbutit de minune să treacă pe deasupra semnificațiilor textului, sau au recurs la accentuarea unor replici spirituale ce nu aveau darul să lumineze înțelegerea spectatorului. Sub această tendință spre pitoresc (spre un anumit gen de pitoresc), de multe ori gratuit, se deghizează însă superficialitatea.

***

Mînă în mînă cu regia a mers aproape întotdeauna scenografia, care s-a priceput să completeze de multe ori, cu un vădit iz naturalist, concepțiile și realizările adeseori deficitare ale regizorilor. Astfel, uneori, scena Teatrului Tineretului a contribuit prin modul în care a fost populată de decorator, la sporirea senzației de prăfuit, de atmosferă vetustă, pe care o degaja din păcate și jocul unor actori. În *Hoții,* de pildă, copierea meticuloasă a cadrului natural, cu copaci și stînci, cu văi și pajiști, pe lîngă faptul că îngreuiază mișcarea actorilor în scenă, nevoiți de multe ori să facă echilibristică, obosește atenția spectatorilor, prin potopul de detalii care au invadat scena. În *Suflete tari* și în *Vodă Cuza și Unirea,* scenografii au tins la redarea naturalistă a interioarelor, care respectă cu mare strictețe arhitectura și elementele de mobilier specifice epocii, fapt ce sfîrșește prin a împiedica urmărirea jocului actorilor. Iar atunci cînd nu trebuie, se recurge la un decor cu implicații de simbol, complet neadecvate textului. E cazul *Tinerei Gărzi,* unde scenografia a izbutit să anihileze parțial intențiile autorilor. Preponderența tonurilor mohorîte, cenușii, în unele spectacole, în care ar trebui, dimpotrivă, să existe multă culoare și lumină plină, micșorează efectul educativ. De pildă, în *Ne vom aduce aminte* (în paranteză fie zis, în original piesa se cheamă *Marșul victorios)* e preponderent cenușiul, culorile întunecate, care fac din lupta tinerilor pentru construirea unui oraș, în loc de un *marș victorios,* o palidă retrospectivă, o evocare rece, inexpresivă. Surprinzător e că atît I. Mitrici, cît și N. Bragalia sînt scenografi înzestrați. Mitrici e chiar autorul unor tendințe inovatoare, manifestate îndeosebi în realizarea scenografiei la *Cadavrul viu.* Într-o perioadă cînd scenele noastre erau încă mult încărcate de diverse elemente arhitectonice, el a recurs la un decor simplu, sugestiv, în perdele, care a contribuit poate, în mare măsură, să atragă publicul. Totuşi, uneori şi el, dar mai ales N. Bragalia, au dat dovadă de absenţa unei vigori tinereşti în concepţia decorurilor (*Ultimul tren, Vodă Cuza şi Unirea* etc.), determinînd, de cele mai multe ori, apariţia unor forme care amintesc de vetust şi muzeu.

***

Credem că stadiul actual al valorilor întîlnite în acest teatru e întreţinut şi de faptul că Teatrului Tineretului îi lipseşte acea forţă artistică, în stare să acapareze şi să răspîndească apoi în direcţii bine stabilite, energiile latente ale colectivului. C. Sincu în urmă cu cîţiva ani a însufleţit în multe privinţe puterile actorilor, contribuind într-o apreciabilă măsură la înregistrarea unui salt calitativ în activitatea acestui teatru. În prima perioadă a conducerii lui, teatrul părea că a intrat pe un făgaş care, dacă ar fi fost urmat cu consecvenţă, ne-ar fi dus şi ar fi dus teatrul, în mod sigur, spre realizarea unui profil interesant. Dar energia apreciabilă a acestui om care a adus o contribuţie însemnată la înviorarea în acea perioadă a Teatrului Tineretului, s-a risipit, credem, în ultima vreme, în prea multe îndeletniciri secundare, care îi răpesc animatorului de odinioară putinţa de a contribui şi azi la împlinirea misiunii (pe care ieri a înţeles-o, dar pe care, pare-se, azi a uitat-o) a Teatrului Tineretului. Actualmente, C. Sincu e în acelaşi timp director de teatru şi regizor, traducător, autor dramatic şi actor de film, fapt care, evident, l-a îndepărtat de principala sa îndatorire: aceea de a conduce cu mînă sigură şi fermă destinele acestui teatru. Calităţile lui organizatorice vădite, care într-o vreme au cunoscut o maximă înflorire, credem că e timpul să strălucească din nou, într-o activitate susţinută şi mai consecventă.

O însemnată responsabilitate pentru repertoriul inconsecvent, pentru valoarea scăzută a spectacolelor acestui colectiv, pentru faptul că peste spectacole se aşterne curînd praful vetusteţii, o are şi consiliul artistic al teatrului. Membrii acestui consiliu au înlesnit pînă nu de mult, prin activitatea lor, lipsa de pasiune şi principialitate în îndeplinirea îndatoririlor, apariţia blazării în colectiv. Nici în perioada de pregătire a repertoriilor, nici în perioada pregătirii spectacolelor, nici după ce cortina se ridica la premieră peste nişte producţii care meritau să fie vegheate, pentru a nu se degrada, consiliul artistic n-a trădat că e conştient de răspunderea ce-i revine pentru bunul mers al lucrurilor în teatru. Abia în ultima vreme, s-a luat hotărîrea judicioasă de a se discuta în şedinţele consiliului valoarea diverselor spectacole şi ca, seară de seară, un membru al consiliului sau un actor fruntaş al teatrului să urmărească desfăşurarea reprezentaţiilor. Considerăm această iniţiativă binevenită şi am dori ca ea să contribuie efectiv la ameliorarea lucrurilor. Instituirea acestui obicei în practicile Teatrului Tineretului va elimina, credem, efectele dăunătoare ale jocului unor actori în scenă.

Ni se va obiecta poate: totuşi, este un teatru care se bucură de o afluenţă notabilă din partea spectatorilor. (Şi recunoaştem că dintre teatrele bucureştene, Teatrul Tineretului a ştiut să ducă una din cele mai rodnice acţiuni de stringere a legăturilor cu publicul spectator.) Argumentul însă are calităţi de bumerang. Îndreptat împotriva noastră, se întoarce înspre cei care l-au aruncat, fiindcă e cu atît mai trist, ca un teatru care a obţinut succese în munca de popularizare a spectacolelor să ofere publicului din întreprinderi şi instituţii produse artistice în genere de calitate îndoielnică.

***

Care e sensul dezvoltării ulterioare a Teatrului Tineretului? Care dintre spectacolele puse în scenă pînă acum pot fi considerate puncte de reper pentru viitoarea lui evoluţie? Iată întrebări la care, poate, la un alt teatru, e destul de uşor de răspuns. Dar aici, stăm ca înaintea unor noduri gordiene, greu de dezlegat.

Greu de dezlegat, fiindcă destul de puține dintre piesele jucate aici, piese care au corespuns structurii și necesității arzătoare a acestui teatru *(David Copperfield, Ne vom aduce aminte, Tănăra gardă, Cravata roșie* etc.), s-au bucurat de o deplină realizare. Precizarea lui Mihnea Gheorghiu din finalul cronicii sale din „Contemporanul" la *Tînăra gardă,* se potrivește foarte bine la aproape toate spectacolele din ultima vreme ale acestui teatru : „N-a dat operă de artă".

Toate constatările făcute cu părere de rău pînă acum, vorbesc despre lipsa de tinerețe a Teatrului Tineretului. Acest aspect negativ, ca și concepția pe care, în ultima vreme, pare să se ridice aspirațiile cam bătrînicioase ale colectivului, pot fi înlăturate. Conducerea teatrului ar trebui să revizuiască în mod adînc autocritic activitatea de pînă acum, regizorii teatrului ar trebui să-și întinerească procedeele, viziunea care stă la baza înscenărilor lor ; în același timp, ar trebui ca tinerilor regizori din acest teatru să li se acorde mai mult credit și mai mult sprijin, să fie folosiți cît mai des posibil, ca în urma acestor examene succesive, să ne putem face și noi, și publicul, și teatrul, și ei înșiși, o imagine reală despre valoarea lor. În același timp, n-ar fi rău să se invite să monteze la acest teatru doi-trei dintre regizorii noștri tineri, care au dovedit de-a lungul scurtei dar, de multe ori, laborioasei activități de creație, o vie dorință de înnoire a modului de expresie scenică.

Teatrul Tineretului e primul teatru din Capitală căruia revista noastră s-a hotărît să-i analizeze activitatea, fiind, așadar, primul pe o listă pe care o vom continua în numerele viitoare. Teatrul Tineretului, ca și alte teatre care au venit și care vor veni de acum înainte în discuția noastră, pe lîngă incontestabile realizări, pe lîngă o contribuție însemnată la acțiunea de culturalizare a maselor, are deficiențe pe care nu puteam să nu le semnalăm, pe care le-am sezisat însă ca deficiențe de creștere. Sîntem convinși că îndepărtarea lor va ușura dezvoltarea pe mai departe și mai bine a respectivului teatru. Nu putem contesta și, nici n-am contestat, că la Teatrul Tineretului nu s-ar depune strădurințe și că nu s-au realizat o seamă de succese pe linia repertoriului, a valorificării lui și mai ales a unora dintre tinerii actori. Și dacă vorbim despre educarea gustului pentru artă a maselor, ceea ce a făcut Teatrul Tineretului e de mare însemnătate. E unul dintre teatrele cele mai frecventate de miile de oameni ai muncii. E unul dintre teatrele care desfășoară una din cele mai rodnice activități obștești : numeroși actori sînt instructori la diverse cămine culturale care s-au bucurat de-a lungul anilor de unanime și binemeritate prețuiri.

Tocmai de aceea, tocmai pentru motivul că am simțit că aici există numeroase rezerve ascunse, gata să înflorească în expresii artistice valoroase, slăbiciunile și neajunsurile au fost semnalate cu prioritate, la gîndul că înlăturarea lor va înaripa colectivul teatrului spre împlinirea misiunii lui, mai ales astăzi cînd e chemat cu insistență să pună în planul lui de muncă, drept obiectiv permanent și de prim ordin educația comunistă a tineretului. Teatrul Tineretului are forțe suficiente pentru această misiune. Mănunchiul de actori — care compun colectivul său — cei vîrstnici, secondați de cei tineri, autenticele speranțe ale teatrului nostru, pot chezășui revirimentul așteptat. Teatrul Tineretului are inimi care bat pentru propășirea lui. Are prieteni care vor să-l vadă încununat cu laurii pe care colectivul îi poate dobîndi. Atunci ?... Trebuie, ca în urmă cu cîțiva ani, începută o nouă bătălie. Marea bătălie pentru sănătoasa lui dezvoltare mai departe. La capătul bătăliei, victoria Teatrului Tineretului ne pare sigură.

Horia Bratu

LA TEATRUL DE STAT DIN CONSTANŢA: CONSTATĂRI CARE SE POT GENERALIZA

S-a afirmat adeseori că, atunci cînd vrei să lauzi un teatru, spui despre el că are un profil propriu. „Lipsa de profil" e astfel înţeleasă ca o deficienţă fundamentală, o lipsă de personalitate, indice al unei fizionomii inconsistente. Cu atît mai mult ar părea hazardant să vorbeşti despre profilul unui tînăr teatru de provincie, în creştere, cum este cel de la Constanţa, care se afirmă abia de cîţiva ani. Sîntem însă categoric împotriva unei asemenea delimitări.

Există profiluri şi profiluri. Existenţa unui profil bine definit nu denotă întotdeauna prezenţa calităţilor, ci cîteodată tocmai lipsa acestora: lipsa de receptivitate, încercarea de a cantona colectivul într-o formulă unilaterală, dominaţia nejustificată a unui anumit stil etc. În rîndurile de mai jos vom încerca să dezbatem în mod concret problema profilului, pornind de la ideea că teatre de provincie — ca de pildă cel de la Constanţa — a căror fizionomie nu s-a cristalizat încă, dar care din punctul de vedere al formării sau construirii colectivului, al alegerii repertoriului, al atitudinii spectatorilor, tind să meargă pe un drum propriu, pe o anumită linie, trebuie să-şi formeze un anumit gen, o anumită formulă literară. Problema teatrului de provincie ca propagandist al noului repertoriu, ca factor de educare a maselor, ca pepinieră de actori tineri — iată problemele cele mai însemnate, pe care intenţionăm să le discutăm în actualul „profil".

***

Chiar de la primele sale începuturi, teatrul din Constanţa s-a bucurat de atitudinea favorabilă a publicului, care-i vizionează spectacolele într-o proporţie mai mare decît în alte oraşe ale ţării. Chiar fără să dispunem de date statistice, putem afirma despre constănţeni că alcătuiesc un public dintre cele mai avide din ţară de a vedea spectacole. Alături de sala nouă, modernă şi încăpătoare, construită anii trecuţi, continuă să funcţioneze vechea sală „Fantasio", adăpostind spectacolele secţiei de estradă a Teatrului de Stat, reprezentate paralel cu spectacolele de estradă ale Teatrului Marinei Militare, situat în centrul oraşului. În total, cinci spectacole în fiecare duminică, şi cîte două-trei în zile de lucru, aceasta înseamnă mai mult decît o medie onorabilă, asigurînd un „hinterland" destul de comod pentru orice iniţiativă artistică îndrăzneaţă. Variat şi asiduu, publicul constănţean este, în ansamblu, un public receptiv.

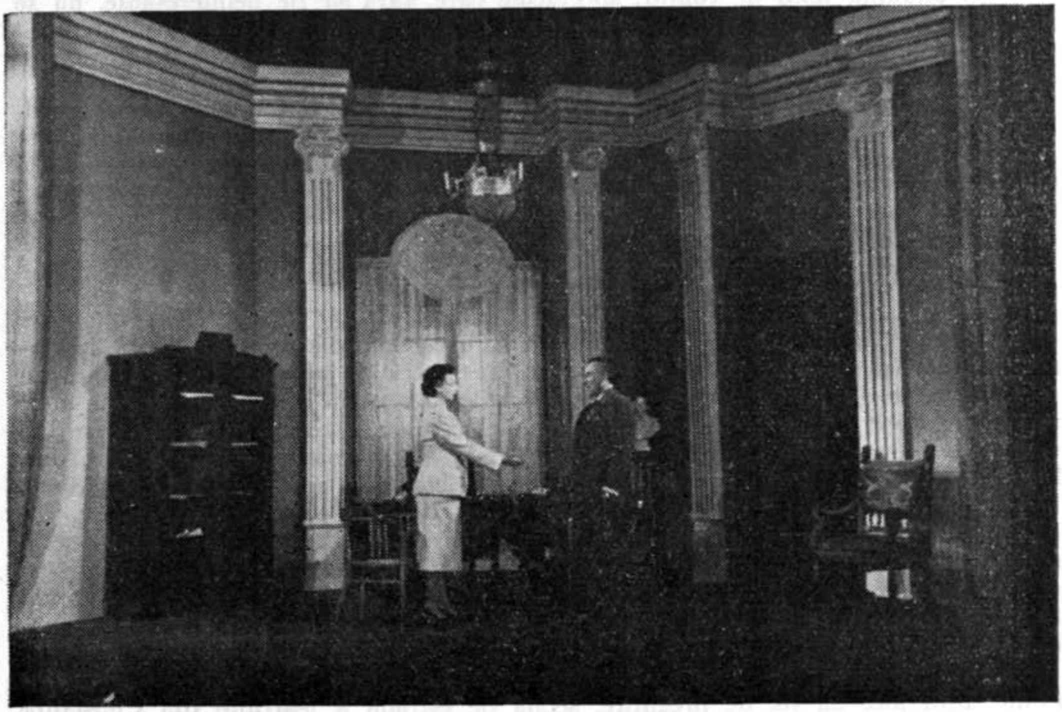
Înfiinţarea secţiei de operă şi operetă a contribuit, fără nici o îndoială, la stimularea acestei realizări onorabile, constituind în acelaşi timp o soluţionare mai economică a unui vechi deziderat al constănţenilor. Trebuie precizat că ideea menţinerii unui „teatru unic", care să cuprindă în sînul lui atît drama, comedia, estrada, cît şi opera şi opereta, idee care a întîmpinat, la început, o oarecare rezistenţă la noi, s-a dovedit, în ceea ce priveşte teatrul din Constanţa, foarte fecundă, atît din punct de vedere al asigurării şi coordonării eficace ale spectacolelor alternative, cît şi din punct de vedere a ceea ce se poate numi „organizarea chibzuită" a gospodăriei teatrale, a folosirii cît mai depline a capacităţii de producţie, a sălilor, a economiei de personal etc., etc. Fără a fi un paleativ universal, o asemenea soluţie s-a dovedit foarte potrivită pe specificul Constanţei. S-ar putea eventual extinde acolo unde astăzi există teatre de operă şi operetă care nu dau decît două sau trei spectacole săptămînal.

O puternică infuzie de talente tinere, un prim regizor experimentat (Val Mugur), o echipă de decoratori și scenografi capabili — iată condițiile ideale pentru realizarea unor spectacole de înaltă ținută. Teatrul din Constanța a izbutit să dea asemenea spectacole, și unul din ele este *O chestiune personală* de A. Stein.

Tînărul regizor Petre Mihail a pus în scenă această piesă, influențat în mod creator de spectacolul Teatrului Național din București, regizat de Sică Alexandrescu. Înțelegînd în primul rînd că piesa nu se pretează la o tratare psihologistă, prin care să se analizeze o conștiință cu referiri la cel mult două-trei alte personaje, regizorul a înțeles că însăși ambianța intimă a eroului principal implică direct fundamentale probleme sociale. Însăși structura societății sovietice exclude izolarea individului, iar zbuciumul lăuntric al inginerului Hlebnikov, explicitîndu-se în manifestări exterioare, angajează participarea vie a unui întreg nucleu social. În jurul lui Hlebnikov se duce o luptă „care pe care", și regizorul a avut o privire destul de ascuțită asupra desfășurării de ansamblu a spectacolului, controlînd și întruchiparea rolurilor așa-zise secundare. În această misiune, el a fost considerabil ajutat de titularul rolului principal, artistul emerit Vasile Crețoiu, care s-a dovedit și de astă dată un actor cu reale resurse dramatice, capabil să-și valorifice în chip divers însușirile de interpretare. Astfel, el a izbutit să scoată în evidență caracterul complex al lui Hlebnikov, încrederea lui deplină în partid, dar și impulsivitatea acestuia, erorile de comportare, care-i îngreunează apărarea. Fără a renunța la sobrietatea care izvorăște din gravitatea conflictului fundamental al piesei, regizorul a înțeles că piesa trăiește și prin elementele de culoare și umor, pe care le-a folosit din plin, ajutat de o distribuție masculină eficientă, înclinată spontan spre comedie. Desigur, spectacolul n-a fost scutit de unele lipsuri, o anumită carență a rolurilor feminine (de pildă, tonul uscat al actriței Marcela Sasu, interpreta instructoarei de partid), o anumită precipitare a acțiunii înspre final, accentuînd de fapt o deficiență de structură a piesei etc. Conducerea teatrului a fost însă bine inspirată, alegînd pentru colectivul care-l slujește, *O chestiune personală* (succesul de public confirmă aceasta), dovedind totodată că la Constanța există cîțiva actori înzestrați a căror calitate depășește, ca să zicem așa, interesul pur local. Din acest punct de vedere, se poate afirma că secția de dramă a teatrului din Constanța este unul din cele mai favorizate ansambluri regionale, în ceea ce privește calitatea actorilor.

Din păcate, nu același lucru se poate spune despre majoritatea actrițelor. Cu excepția cîtorva dintre ele, nu prea am văzut în cele 6—7 spectacole, urmărite într-un scurt răstimp, actrițe capabile să susțină un rol de mai mare întindere. Lucrul acesta a apărut cu claritate în *Omul cu mîrțoaga*, unde s-a manifestat însă și o altă trăsătură caracteristică a „profilului", de data aceasta negativă. În primul rînd, același regizor, Petre Mihail, a pedalat pe aspectele de farsă ale piesei Aceasta, nu atît din cauza interpretului rolului principal, Constantin Morțun, care în genere a prins just cîteva din notele fundamentale ale eroului : detașarea modestă și înțelegerea cu care Chirică înfruntă ipocrizia și obstacolele jalnice ale vieții cotidiene, ironia ascuțită cu care urmărește consecințele neașteptatului său succes. Din păcate însă, alte trăsături fundamentale ale personajului nu au fost prinse. Faimoasa sa perseverență nu iese din sfera comicului ieftin, iar secretul lui Chirică, încrederea lui halucinată, devotamentul său pentru ceea ce este în fond o „idee" nu au fost scoase în relief. Deficiența principală a montării constă în incapacitatea de a scoate la iveală semnificația „serioasă" a comediei, profunzimea ei dramatică, melancolia ei surdă. Aceasta se datorește mai ales modului în care întreaga formație este pusă să speculeze pînă la refuz „gagurile" piesei, în timp ce interpreta principală a rolului feminin (Ana, soția lui Chirică — Iolanda Copăceanu), printr-un joc anost și monoton, izbutește să facă neînțeleasă atît ruptura cu Chirică, cît și reconcilierea finală.

Ca spectacol, *Anii negri* a fost fără îndoială o realizare onorabilă pentru teatrul constănțean. Concepția poetică asupra piesei, tendința romantică imprimată



Marcela Sasu (Maliutina) și Vasile Crețoiu (Hlebnikov) în „O chestiune personală" de A. Stein

spectacolului de regizorul prim Val Mugur nu sînt străine lucrării dramatice, ci evidențiază, într-un mod original, filonul patetic al piesei. Pentru aceasta s-ar fi cerut însă o interpretare de prim rang, pe care, din păcate, nu am regăsit-o decît în persoana interpreților lui Mihai Buznea (Vasile Crețoiu) și Maria Buznea (Mania Antonova). Val Mugur a urmărit să transfigureze spectacolul, să treacă într-un fel dincolo de situațiile concrete ; însă pentru ca această poezie să nu degenereze în retorism, jocul actorilor trebuia să evite accentele melodramatice, afectarea și facilitatea tiradelor pseudoinspirate.

Desigur, la un teatru în plină dezvoltare, cu începuturi în definitiv modeste, cu un colectiv artistic care se mulează în mers, nu se poate vorbi încă de un profil bine stabilit. Totuși, teatrul din Constanța a depășit de mult perioada de „rodaj", și nu s-ar putea spune că fizionomia sa se schimbă de la un spectacol la altul. De aceea, unele direcții și tendințe tot se fac vizibile : regizorul principal aspiră spre un stil liric, însă în această direcție, după părerea noastră, nu posedă încă, cu toate valoroasele excepții, echipa potrivită. Pe de altă parte, în genere, avem impresia că, fie că e vorba de actori cu experiență ca Petre Ștefănescu sau C. Morțun, fie de tineri ca Emil Sasu sau Teodora Lazăr, majoritatea formației artistice a tins spre comedie, aceasta fiind de fapt direcția înspre care s-a îndreptat teatrul din Constanța în ultimii ani, atît din punct de vedere al repertoriului, cît și al specificului montărilor. Aceasta este o stare de fapt. Reprezintă oare și orientarea cea mai potrivită ? Este în orice caz unilaterală, căci teatrul posedă și cîțiva buni actori de dramă, ca Vasile Crețoiu, Mania Antonova.

Rezultatul ?

O anumită lipsă de contur, spectacole care, fără să fie neinteresante, nu se ridică peste o anumită medie şi nu corespund deloc posibilităţilor şi amplorii colectivului. Ar fi, desigur, exagerat să vorbim de eclectism în această fază a lucrurilor, însă, o anumită lipsă de direcţie este totuşi evidentă.

În primul rînd, în privinţa repertoriului — elementul fundamental al profilului unui teatru : un repertoriu „prea uşor" cu o atenţie prea scăzut acordată dramelor şi pieselor de idei, care au totuşi cea mai mare greutate specifică în educarea spectatorului ; dramaturgia noastră actuală — încă slab reprezentată (afară de *Anii negri,* o piesă nu integral reuşită a lui Vasile Iosif : *Zburaţi pescăruşilor).*

***

O altă problemă însemnată, care, după părerea noastră, influenţează fundamental profilul şi calitatea spectacolelor la un teatru de provincie, este munca cu actorii, mai ales munca cu actorii tineri. Problema aceasta are o însemnătate mult mai mare decît se crede de obicei. Un tînăr ieşit de pe băncile Conservatorului, repartizat la un teatru din provincie, nu numai că nu este un actor format, dar, lăsat la voia întîmplării, este ameninţat să uite chiar ceea ce a învăţat cu maeştrii. Lipsa unui contact cît mai divers şi selectiv cu diversele şcoli de interpretare, rutina etc. pot fi contrabalansate numai printr-un activ schimb de păreri, printr-o mai mare coeziune în transmiterea experienţei reciproce, prin studiul teoretic şi practic, care trebuie să risipească efectele cadrului limitat şi să difuzeze cît mai larg experienţa, atît cît există. Trebuie spus că, judecînd după spectacolele analizate mai sus, tineretul dă încă un randament scăzut la teatrul din Constanţa.

Utilizînd în parte actori de la secţia de dramă şi comedie, în parte elemente locale, fără nici un fel de pregătire, secţia de estradă a teatrului din Constanţa se prezintă actualmente sub orice critică şi tinde să devină o şcoală de degradare a artei actoriceşti. Vizionînd spectacolul *Cu dragostea nu-i de glumit* şi aşa-zisul concert *Carnaval pe note,* te întrebi dacă în definitiv, în locul unor asemenea reprezentaţii ale lipsei de gust şi ale bombasticismului, amintind deseori tristele „şuşanele", nu este preferabil un colectiv de amatori care, desigur, ar juca şi ar cînta cu mai multă sinceritate şi — oricît ar fi de paradoxal — cu mai multă conştiinţă profesională.

Comparativ, spectacolul de estradă al Teatrului Marinei este mult mai inteligent construit, mai plin de haz, şi, în orice caz, mai legat de preocupările şi de viaţa oraşului.

Ar fi de dorit ca regizorii teatrului să-şi consacre o parte mai mare din timp organizării şi prezentării decente a spectacolelor de estradă, utilizînd mai mult elementele tinere capabile şi făcînd din secţia de estradă o şcoală de pregătire a tinerilor comedieni.

***

Pornind de la o serie de constatări personale, am încercat, pe baza verificării mai multor spectacole, să alcătuim mai mult o sinteză a problemelor care se pun astăzi în faţa unui teatru de provincie şi mai puţin să discutăm un profil anumit. Cum într-o serie de aspecte, teatrul din Constanţa este caracteristic pentru problemele care se pun în speţă teatrelor de stat din regiuni, întemeiate în ultimii zece ani, credem că şi aspectele pe care le-am discutat mai sus depăşesc un interes pur local. Principalul nu este, după părerea mea, să discutăm care anume culori sînt mai bune sau mai proaste, ci cum poate fi obţinută folosirea cît mai eficientă a tuturor culorilor. Cu alte cuvinte, problema formării şi creşterii colectivelor teatrelor din provincie, ca centre de cultură în regiuni şi ca pepiniere de actori, se impune cît mai profund dezbătută, nu numai din cauză că în viaţa acestor teatre există anumite defecţiuni organizatorice, ci pentru că, de ele depinde rezolvarea celor mai însemnate probleme ale teatrului romînesc.

Angela Ioan

CÎTEVA DIN MÎNDRIILE INSTITUTULUI DE TEATRU

Nu sînt puțini tinerii actori și regizori, răspîndiți azi în toată țara, care fac cinste Institutului de Teatru, unde și-au făcut cu rîvnă și entuziasm ucenicia. Numărul lor, și cu deosebire realizările lor pe scenele pe care evoluează, constituie o dovadă grăitoare a valorii și eficienței noului sistem de învățămînt artistic. Schimbarea de conținut și ținută ce s-a operat după Eliberare în întregul învățămînt (foarte evidentă în cel artistic, unde domneau echivocul și compromisul), a fost determinantă pentru formarea noilor cadre de actori și regizori. Nivelul universitar de astăzi al cursurilor teoretice, minuțioasa muncă practică, imprimarea unei etici comuniste, au creat, an după an, premisele favorabile unei rodnice dezvoltări a viitorului artist. Datorită acestei îndrumări, ultimele promoții de actori și regizori, de pildă, au reușit să rezolve sarcinile dificile, de adevărat pionierat artistic, pe care au avut a le duce la bun rezultat, punînd bazele unor teatre noi, dintre care cele de la Oradea și Piatra-Neamț, sînt cele mai recente.

E adevărat că fiecare promoție constituie o promisiune, prin complexul de cunoștințe și experiența practică acumulate în Institut, dar dezvoltarea lor ulterioară, pînă la conturarea personalității artistice, nu ar fi posibilă dacă nu i s-ar oferi în continuare toate condițiile trebuitoare. Cîte talente tinere nu s-au pierdut oare în trecut, după absolvirea unei școli de artă fără profil, și cu cîte greutăți n-au avut de luptat cei care au răzbit spre focurile rampei?

Faptul că astăzi, tînărului absolvent i s-a asigurat o plasare imediată ; și mai mult, faptul că i s-a dat posibilitatea (cum s-a întîmplat cu promoțiile 1955/56, 1957/58), să activeze pe aceeași scenă, cu întreg colectivul alături de care s-a sudat în anii studenției, ba chiar împreună cu maestrul regizor, care-i cunoaște calitățile și poate astfel să-l formeze și să-l desăvîrșească, este foarte important pentru dezvoltarea sa. În această privință se cuvin a fi subliniate remarcabilele rezultate obținute la Craiova, unde promoția 1956 a Institutului activează împreună cu regizorul Vlad Mugur.

De asemenea, este necesar să menționăm cazul Teatrului Tineretului, înființat în 1951, pe a cărui scenă, promoțiile 1951/52 și 1952/53 ale Institutului de Teatru din Capitală, au trecut direct de pe băncile școlii. Rezultatele nu s-au lăsat așteptate. Olga Tudorache, Liliana Țicău, Florin Vasiliu, Ion Ciprian, alături de alți mulți tineri actori, fiecare cu mica lui zestre artistică, s-au găsit pe un teren prielnic conturării personalității lor artistice. Despre fiecare dintre tinerii mai sus menționați se vorbește astăzi ca despre niște actori aproape formați. Dacă am ilustra afirmațiile noastre doar cu cîteva din treptele spre măiestria dramatică pe care le-a urcat Olga Tudorache în ultimii ani, de la Mașenka din *Cadavrul viu* la Ioana din *Suflete tari* și pînă la gravele tonalități din Antigona, ar fi de ajuns pentru a argumenta în favoarea utilizării raționale a noilor generații de artiști.

Interesant în conturul artistic al Lilianei Țicău este forța și sensibilitatea cu care-și construiește eroinele, intensificînd după cerințele rolului cînd planul gingășiei, ca în Sașka din *Cadavrul viu*, cînd pe cel al forței interioare, ca în Ulea din *Tînăra gardă*.

Florin Vasiliu n-a rămas mult timp între cei care și-au continuat ucenicia, înțelegînd să se arate în plinătatea forțelor de care dispune și aceasta într-un sector mai puțin disputat, acel al comediei.

Calitățile care-i definesc conturul artistic sînt inteligența scenică și umorul. Acestea îi atribuie acea detașare care ușurează analiza și care este proprie comicului de calitate. Benedict din *Mult zgomot pentru nimic* sau Barabasz din *Ultimul tren* au constituit pentru Florin Vasiliu doar cîteva din rolurile care l-au impus ca pe un comedian de substanță, de conținut, actorul realizîndu-se întotdeauna printr-un laconism de gest și mijloace.

Ca o dovadă mai mult a sprijinului ce se acordă valorificării tinerilor actori, este exemplul Lilianei Tomescu, care a fost aleasă direct din Institut pentru a fi angajată la Teatrul Armatei. Specific la această actriță este faptul că-și îmbogățește personajul ce-l creează, cu acea undă de umor tineresc ce-ți dă senzația că se apropie de personaj, dar în același timp îl și judecă.

Eva Pătrășcanu, abia ieșită de pe băncile Institutului și angajată la Teatrul Național, unde a fost distribuită în roluri de prim plan, le-a făcut din plin față impunîndu-se datorită unor calități de interpretare puțin obișnuite. Remarcabilă la această actriță este căldura cu care se apropie de rol, trăirea lui profundă și vocea cu tonalitățile ei învăluitoare. De neuitat a fost Eva Pătrășcanu în interpretarea lui Ariel, unde a dovedit o rară calitate pentru tinerii actori, aceea de a exprima cu eleganță versul shakespearean.

Tatiana Iekel a dezvăluit o paletă divers colorată, atunci cînd a abordat pe scena teatrului „C. Nottara“ rolul principal din *Zboară cocorii*, izbutind o excelentă creație artistică, cu remarcabile subtilități de expresie, valoroase chiar după o prealabilă vizionare a filmului omonim, în care protagonista Tatiana Samoilova a cucerit consacrarea pe plan internațional.

La Cluj, Ileana Ploscaru se dovedește cît se poate de dotată în creația pe care o înscrie în tînăra sa carieră artistică cu *Pygmalion*. Tot de la Cluj ne sosesc vești despre afirmarea unui excelent artist tînăr, Aurel Giurumia, verificat și în roluri de amplă respirație.

Gilda Marinescu și Gheorghe Vrînceanu de la Iași, tineri interpreți de valoare ai unor roluri care pleacă de la Romeo și Julietta pînă la eroi ai lui Bertholt Brecht și Aurel Baranga ; Cristina Tacoi de la Oradea sau M. Pălădescu de la Galați și-au făcut cunoscute nu de mult numele alături de altele tot mai numeroase, care au ceva de spus în viața teatrală a țării și își înfățișează tinerescul lor mesaj cu argumente artistice convingătoare.

Actorilor foarte tineri, care-și dibuie încă limanul artistic, li se oferă posibilitatea să încerce genuri dramatice diferite, pentru a-și găsi linia potrivită creației lor viitoare.

Constantin Rauțchi, cu un trecut de numai două stagiuni, a avut totuși prilejul să-și desfășoare complexa sa gamă de tonuri și nuanțe pe plan dramatic, atît în Marinarul răgușit din *Tragedia optimistă*, cît și în Fortunato din *Gîlcevile* *din Chioggia* sau Forlipopoli din *Hangița.* Un alt element demn să ne rețină atenția este Silvia Popovici ale cărei creații variate constituie tot atîtea mărturii și argumente, în favoarea opiniei, pe care ne-am făcut-o că ne găsim în prezența unei valoroase interprete, pe cale să-și cristalizeze personalitatea. Este interesant cum această tînără actriță pune surdină pasiunii, personajele ei manifestîndu-se discret, ponderat, cu multă autenticitate.

Deși Sanda Toma dovedește o deosebită afinitate pentru rolurile de ingenuă — și nu e de mirare că tocmai aceste roluri i-au adus un binemeritat succes — deoarece le conferă sinceritate și candoare, totuși a găsit și tonalități adecvate în rolul Roro din *Ultima generație,* și accente profunde în rolul Dusiei din *Ani de pribegie.*

Trebuie amintită și Eliza Plopeanu, care prin simplitatea, discreția și măsura cu care și-a construit rolul Ioanei din *Ciocîrlia* lui Anouilh a marcat un punct valoric în profilul său artistic, depășindu-și toate dibuirile anterioare în comedie și dramă.

Un fapt deosebit în desăvîrșirea artistică a tinerilor este de bunăseamă abordarea rolului de compoziție, ceea ce dovedește cu prisosință că tinerii nu se tem de vîrstă. Astfel, Florin Vasiliu, Mircea Albulescu, Constantin Rauțchi, Gheorghe Popovici-Poenaru (care nu de mult a realizat un impresionant Lenin, prin naturalețea și expresivitatea sa) sau Florin Piersic (cu matura sa creație din *Peer Gynt,* în care a traversat, de la exuberanța tinerească la profunzimea dramatică, o gamă impresionantă de posibilități actoricești), au încercat roluri dificile și complexe, cărora le-au făcut față cu deosebit succes.

***

În afara aspectelor prezentate pînă aci, trebuie să subliniem și posibilitatea creată tinerilor actori de a se manifesta în cadrul emisiunilor radiofonice, de televiziune sau în studiourile noastre cinematografice, unde au adus fiecare calități valoroase, inteligență, sensibilitate, dragoste de frumos în interpretările adecvate diverselor moduri de expresie artistică, pe care le cer teatrul radiofonic sau filmul. Iurie Darie, Liliana Tomescu, Mircea Albulescu, Tatiana Iekel, Silvia Popovici, sînt doar cîteva din numele ce s-au impus publicului de cinema sau auditorilor tele-radiofonici.

***

Dacă pentru tinerii actori perfecționarea personalității lor artistice are loc într-un proces mult mai direct, iar afirmarea lor se poate înfăptui adeseori încă de la „primii pași", regizorii izbutesc cu mult mai greu — în timp — să-și impună un punct de vedere personal, o personalitate proprie, nouă.

De îndată însă ce au reușit să-și facă deslușită amprenta originalității, e mult mai ușor să aducă o contribuție nouă.

Cele înfățișate mai sus se pot ilustra prin evoluția regizorului Horea Popescu de la Teatrul C.F.R. Giulești, care după prima sa afirmare regizorală nu s-a dovedit numai la înălțimea debutului său, dar a imprimat muncii, pe care o depune în teatru, o linie de conduită artistică, situîndu-se pe poziția unui fervent susținător al dramaturgiei realist-socialiste de înalt prestigiu, cum este dramaturgia lui Vladimir Maiakovski *(Baia)* și dramaturgia noastră. Se cunoaște faptul că lui Horea Popescu i se datorează mai multe premiere pe țară cu lucrări ale dramaturgiei noi: *Răzeșii lui Bogdan* și *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul.* E lesne de înțeles că pentru a impune aceste piese originale, Horea Popescu trebuia să prezinte coordonatele unei cuprinzătoare personalități regizorale. Aceasta fusese, de

Liliana Tomescu în „Nu se știe niciodată" ; Aurel Cioranu în „Ulița fericirii" ; Eva Pătrășcanu în „Furtuna"

altfel, adusă în avansat plan scenic, cu prilejul valoroasei montări a comediei tragice a lui George Mihail Zamfirescu *Domnișoara Nastasia,* montare care i-a și adus lui Horea Popescu premiul criticii.

Dinu Cernescu și Radu Penciulescu sînt la rîndul lor tineri care ridică nivelul spectacolelor din Craiova și Oradea printr-o muncă intensă și inventivă.

Dinu Cernescu se dezvoltă pe o linie net originală. Nu originală în sens formalist, de dragul originalului. Există însă în el febra continuei căutări, pasiunea de a încerca mereu mijloace noi de expresie, prin care să valorifice cît mai mult posibil textul dramatic. Radu Penciulescu are pasiunea exactității. Nimic de prisos pe scenă, nici chiar un gest în plus. Acest lucru nu se simte ca atare în spectacolele sale, însă dau senzația lucrului finit.

De asemenea, trebuie relevat aci efortul depus de tinerii regizori care s-au dedicat „cuceririi" tainelor televiziunii : David Esrig, Lazarov, Geta Tomescu și alții, care încep cu toată greutatea inerentă unui domeniu nou, să-și afirme personalitatea.

***

Nimic nu stă în drumul tinerilor actori și regizori pentru a se afirma, pentru a depăși etapa de „tineri care promit". Lor li se cere însă o esențială condiție pentru aceasta : munca. Și cei care muncesc sînt răsplătiți. Horea Popescu și Liliana Tomescu au fost distinși cu Medalia Muncii și au luat premii la diferite concursuri (spectacolele regizorului Horea Popescu fiind aproape toate premiate). Constantin Rauțchi, Sanda Toma, Coca Andronescu, Mircea Albulescu, A. Cioranu și atîția alții au fost premiați la concursurile pe țară pentru interpretări valoroase. Și nu numai atît. Celor merituoși li s-a acordat cinstea de a ne reprezenta peste hotare : Horea Popescu a fost trimis la Moscova cu diferite ocazii festive, Florin Piersic la Cannes cu ocazia prezentării filmului *Ciulinii Bărăganului,* Dinu Cernescu la Seminarul internațional de teatru de la Karlovy Vary din 1958.

E greu, ca spectatori ai procesului de cristalizare a personalității artistice a tinerilor actori și regizori, să consemnăm cu exactitate treapta valorică la care a ajuns fiecare. Trecutul lor artistic, de numai cîteva stagiuni, nu ne poate prilejui

viziunea clară, distanțată a cronicarului care va răsfoi peste zeci de ani, cu interes de cercetător, documentele noastre de teatru. Hotărît lucru, părerile îi vor fi atunci mult mai obiective, mai categorice. Timpul va fi distilat multe, iar memoria va fi fixat profilurile artistice, azi abia creionate. Dacă nu avem avantajul acesta, sîntem în schimb martorii efervescenței creșterii și formării lor. Și acest proces, începînd pe băncile și pe podiumul Institutului de Teatru, și favorizat fără reticențe, mai departe, de regimul nostru democrat-popular, este cu adevărat pasionant.

Sus, de la stînga la dreapta: Const. Rauțchi și Sanda Toma în „Hangița", Mircea Albulescu în „A 12-a noapte". Mijloc: Eliza Plopeanu în „Un post rentabil". Jos, de la stînga la dreapta: Florin Vasiliu în „Bunbury", Olga Tudorache în „Antigona", Florin Piersic în „Peer Gynt".

discuții

Nicolae Tăutu

COLABORARE CREATOARE CU TEATRUL

Pînă acum șapte ani scriam doar poezii. Și, desigur, cînd am încercat să scriu teatru, mi s-a părut că acest gen nu este dificil (de altfel, din nefericire, aceasta-i convingerea aproape a fiecărui debutant). Contactul cu colectivul Teatrului Armatei mi-a deschis ochii. Am descoperit greutatea imensă a dramaturgiei. Am înțeles ce înseamnă a „pune piesa în scenă“, atunci cînd eroii prind carne și viață. Pînă atunci neglijam, sau mai precis nu cunoșteam cele mai elementare reguli scenice. Mi-am dat seama că deplina cunoaștere a teatrului, a legilor lui, este, pentru un dramaturg, la fel de obligatorie ca și cunoașterea în amănunt a vieții. Mai ales, a creatorului de pe pozițiile noastre, marxist-leniniste.

Îmi amintesc de prima întîlnire cu colectivul teatrului. Am prezentat un act din *Se risipește ceața,* piesă nejucată pînă în prezent. Discuția a început de la prima replică. Un țăran spunea : „Haideți, a răsărit soarele și panerul lui cu garoafe s-a vărsat pe grădina imensă a cerului“. Eu îmi apăram replica aprig, însă cu un deosebit efort am înțeles cît de fals și „literar“ suna această imagine căutată. Cît de lung a fost drumul pînă să înțeleg rolul cuvîntului, care exprimă acțiunea, care descoperă caracterul personajului ! Dar, să nu vă imaginați că această lecție a fost suficientă. De la o limbă literară forțată, am alunecat spre un prozaism pripit, uscat și lipsit de o semnificație deosebită. Îmi lipsea cunoașterea conținutului lăuntric al cuvîntului, care este cheia ce ne deschide adînc personajele, caracterele lor. Stridențele, retorismele m-au urmărit și mai departe (și chiar mă urmăresc și azi...). Ce muncă aprigă se impune unui dramaturg pentru a reuși să creeze o limbă viguroasă, expresivă, clară, concisă, plastică, sugestivă și colorată ! O limbă pornită de la viață și nu confecționată din birou, după diferite modele depășite de limba reală în circulație.

În piesa *Furtuni de primăvară,* deși îmi propusesem să tratez un subiect nou în literatura noastră, am abuzat de unele formule dramatice uzate și arhicunoscute, urmărind uneori efecte exterioare, așa-zisele „lovituri de teatru“. Căutam să ajustez viața nouă după tipare și scheme perimate.

Cu toate îndrumările primite din partea maestrului Ion Șahighian și din partea regizorului Vlad Mugur, mă încăpățînam și îmi susțineam „avocățește“ construcția eronată și naivă a dramei. Nu cu ușurință, am dedus că noul conținut al vieții noastre impune în mod imperios și forme noi, îndrăznețe, tipice, alese cu discernămînt și selectate după o îndelungă și fructuoasă observare a mediului din care ne extragem subiectul.

În *Zbor de noapte,* colectivul artistic, în frunte cu regizorul Val Săndulescu și regretatul Constantin Ramadan, a dus o adevărată luptă cu rezistența mea de a susține unele personaje „împrumutate“ (ce bine ar fi dacă aș fi eu cazul unic în dramaturgia noastră !...). Măștile împrumutate (fără premeditare) din alte piese, cu coloritul puțin schimbat, erau artificios construite și inabil introduse în conflict, erau respinse de realitatea vieții noastre. Erau lipsite cu totul de veracitate. Avîntul fantezist și invenția artistică nu erau strîns legate, cu puternice rădăcini de viață, de adevărul și profunzimea ei, de sensul ei nou.

Valoarea reală a subtextului am deprins-o abia mult mai tîrziu, cu ocazia piesei *Ecaterina Teodoroiu.* Alături de maestrul Ion Șahighian și tînăra regizoare Sanda Manu, întregul colectiv de actori mi-a dat un sprijin eficient. Pe cît posibil, m-a ajutat să elimin unele scheme anacronice, construite, care înăbușeau viața adevărată a personajelor. Am descoperit arta de a crea caractere veridice, profund umane, motivînd cu minuțiozitate cauzele care determină acțiunea și dezvăluirea caracterelor, de a construi personaje interesante, cu o bogată pătrundere psihologică, de a te debarasa de ce-i mărunt, a înțelege adevărata arhitectonică a piesei, armonia dintre ce este monumental și fapt-amănunt (mai rămîne doar, cu timpul, să aplic în totul aceste considerente majore...). Am învățat că, atunci cînd scrii o piesă, trebuie să o vezi în fața ochilor, să-i auzi replicile rostite, personajele să trăiască în tine, cu intensitate, conflictul să se desfășoare conform vieții și să nu fie doar o variantă palidă a unui alt conflict desuet. Fiecare scenă trebuie, în mod imperios, să dinamizeze acțiunea, să se desfășoare logic, să aibă un deznodămînt rezultat din ciocnirea și creșterea caracterelor și nu un deznodămînt arbitrar, determinat de voința autorului, de bunul său plac.

În timpul repetițiilor cu recenta mea lucrare *Opriți-l pe Dick Warrings,* mai mult ca în celelalte piese, discuțiile au fost purtate asupra ideii piesei, asupra mesajului ei. Eroul principal, locotenentul aviator Dick Warrings, datorită educației și unor complexe personale este împins spre alcoolism și e gata să declanșeze un adevărat cataclism. De data aceasta, ajutorul teatrului și sfatul regizorului, Mircea Avram, au contribuit la restructurarea eroului pe linia unei adînciri a semnificației sale în piesă. Nu numai alcoolismul, nu numai complexul său de inferioritate și de nerealizare, îl aruncă pradă demenței, ci nevroza războiului rece, neliniștea provocată de acest război în unele minți din occident, se întoarce ca un bumerang contra aceluia care o mînuiește.

De fapt, de aici trebuie să înceapă colaborarea între autor și teatru, de la importanța socială a ideii. Aici trebuie să se manifeste exigența sporită și fără nici o concesie a membrilor consiliului artistic ca și a colectivului de actori : de la mesaj, de la conținutul piesei. Piesa, lucrare de literatură, nu trebuie socotită ca un pretext pentru spectacol sau regie, ci ca bază ideologică și artistică a artei scenice. De aici, trebuie să rezulte celelalte cerințe, cum sînt dezvoltarea acțiunii și conflictului, manifestarea caracterelor, limbajul lor și limba piesei însăși ; de aci trebuie să izvorască deplina colaborare dintre dramaturg, regizor și actor. Această colaborare rodnică are o influență fructuoasă asupra dezvoltării firești a dramaturgiei romînești, atît cantitativ, cît, mai ales, calitativ.

Această colaborare, dacă este principială și făcută cu dragoste față de piesă și cu respect față de regizor și actor, nu poate aduce decît roade spectatorilor. Și artei adevărate !

Eu, personal, datorez colectivului de actori de la Teatrul Armatei fiecare piesă a mea, nu numai fiecare spectacol ; datorez maeștrilor Șahighian și George Vraca, regretatului Constantin Ramadan, Ninetei Gusty, lui Migry Avram Nicolau, lui Sergiu Dumitrescu, N. Gărdescu, Geo Maican și atîtor altora care s-au apropiat cu dragoste și competență de munca mea de creație. Amprenta lor eficace se simte în fiecare lucrare a mea.

Și încă un sfat pentru autorii mai tineri decît mine : colaborarea dintre teatru și dramaturg nu se învață numai din articole și studii, oricît de explicite și realizate ar fi ele, oricîtă bogăție de fapte, de documentație, ar sta la baza lor. Această colaborare se învață ca și zborul : practic. Lovindu-te de fiecare pală de vînt, de fiecare gol de aer, capotînd uneori și aterizînd forțat... Apoi, iei zborul de la început, mai stăpîn pe avion, pe manșă, mai stăpîn pe arta care te va face să atingi zările imaculate ale frumosului. Și toate acestea împlinite numai din pasiune și din dragoste, în numele frumosului pentru cei mulți și cutezători !

cronica

ACELAȘI TEXT, DOUĂ SPECTACOLE DE VALOARE DIFERITĂ

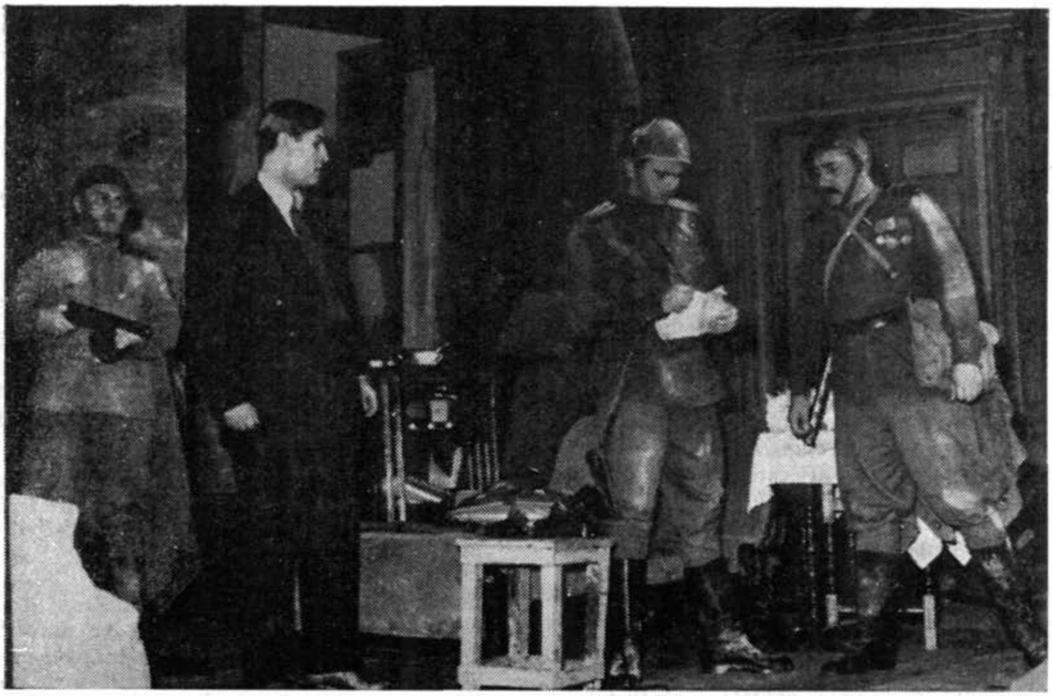
– Teatrul Național din Cluj și Teatrul Armatei : *Ultima etapă* **de Erich Maria Remarque**

Romancierul Erich Maria Remarque este cunoscut ca o conștiință activă, loială și vigilentă, servind idealurilor de pace ale omenirii. Indeaproape și pe deplin clarificat asupra rosturilor nefaste ale militarismului german, Remarque i-a rupt vălurile de amețită încredere în sine, dezgolindu-i chipul gravat de ororile celor două războaie mondiale. La apariția acelui zguduitor jurnal de campanie „Pe frontul de vest nimic nou", scriitorul a cucerit o spontană celebritate, care a primit confirmări ulterioare, pe măsură ce romanele sale supuneau discuției cu claritate urmările tragice ale primului război, sau marșul criminal al diviziilor naziste spre răsărit.

Silit să emigreze în perioada obstrucțiilor fasciste, Remarque a transformat exilul în baricadă, ridicînd glasul cu forță agitatorică pentru apărarea umanității, împotriva spiritului războinic imperialist, care și-a găsit o sinistră expresie în evoluția celui de al III-lea Reich. Creația sa se încadrează între anumite limite demonstrate de atitudinea rezervată a scriitorului față de lupta revoluționară a proletariatului german, situîndu-se pe planul unui umanitarism în general. Protestul ce-l ridică romanele sale este însă rostit cu convingere, operînd asupra unor realități ale regimului capitalist, intrat cu zăngănit de arme în ultima lui fază, imperialismul.

Piesa *Ultima etapă*, de dată recentă, relevă în personalitatea lui Erich Maria Remarque un bun mînuitor al tehnicii dramatice, dar mai ales, un prieten devotat al păcii, avertizat — și avertizînd la rîndul lui — asupra pericolului ce-l reprezintă spiritul revanșard al acelora care nu iau seama la lecțiile istoriei. Asemeni unui reportaj scris pe nerăsuflate, piesa reconstituie atmosfera și succesiunea evenimentelor în orașul Berlin, la 30 aprilie — 1 Mai 1945, cînd trupele sovietice se apropiau într-un ultim asalt, de bîrlogul statului major hitlerist. Aceste zile, cînd se alegea lumina de întuneric, coincid cu actele de cruzime ale detașamentelor de siguranță S.S., care intonau cîntecul de lebădă într-un fel propriu, mitraliind dezertorii, deținuții politici și drapelele albe arborate la ferestre, cu întîmpinarea caldă făcută eliberatorilor de către cei ce au supraviețuit lagărelor de exterminare, și cu renașterea tuturor speranțelor. Ele mai coincid cu tertipurile rămășițelor fasciste camuflate în mare grabă prin „aprobări tacite, venite de sus", convinse că „povestea cu Rușii nu va dura prea mult" și că „elita națiunii" va reapare în viața politică „chiar dacă nu în mod oficial". Drapelul victoriei era purtat către cupola Reichstagului, și un alt soi de optimism, al corbilor, își strecura amenințarea ca o insultă adusă milioanelor de victime ale agresiunii hitleriste, sfidînd pacea ce se zămislea în acele zile. Slujitorii Wehrmachtului, dintre cei „dați la fund", în preajma capitulării, își puneau la păstrare statele de serviciu și crucile de fier, gîndind la reîntruparea „noii ordini", în alte condiții și cu alți profeți.

Ultima etapă înseamnă, de fapt, etapa care a desăvîrșit opera de la Stalingrad, iar pentru luptătorii antifasciști germani, etapa eliberării lor de represiunile disperate ale Gestapoului. In fierberea acelor zile, Remarque a știut să surprindă nu numai fericita dezlegare pe care a adus-o pacea, dar și îngrijorarea legitimă a elementelor conștiente din rîndurile poporului german, față de pericolul latent al reinvierii militarismului. Pot fi recunoscuți în piesă germeni ai actualelor regrupări fasciste, pe teritoriul Germaniei occidentale. Remarque și-a asumat sarcina de a reaminti pensionarilor Wehrmachtului, care doresc să trăiască o a doua tinerețe, unde sfîrșesc iluziile belicoase.



Scenă din actul II

Desfășurarea vertiginoasă a acțiunii, surprizele și momentele de suspensie, care abundă, sînt determinate de caracterul dramatic al evenimentelor evocate. Un condamnat la moarte a evadat. Aceasta este premisa. O femeie frumoasă se smulge treptat din pasivitatea și inerția pricinuite de o trădare care-i umbrește conștiința, ajutîndu-l cu un curaj strălucit să scape de sub urmărirea patrulei S.S. Acesta este subiectul. In convenția celor 48 de ore, la care este limitată acțiunea, puținele personaje se clarifică, trăind momente cruciale. Istoria se resfrînge cu toată puterea în destinul, gîndirea și acțiunile fiecăruia.

Ross a scăpat plutonului de execuție nazist, păstrînd nealterată credința în libertate, civilizație și progres. La un pas numai de victorie, amenință vînătoarea copoilor în uniforme negre, care operează cu furia dictată de inevitabilul lor dezastru. Îl salvează solidaritatea Annei, împreună cu tăcerea eroică a tovarășului prins. La intrarea trupelor sovietice, urmăritorul său principal, subofițerul Schmidt din S.S., manevrează cu abilitate o inversare a rolurilor. Neînțelegerea care promite să se agraveze este curînd lichidată. Anna și Ross întîmpină liberi viitorul. In particular, subofițerul Schmidt este ucis. Rămîne însă întreg pericolul pe care l-au sugerat planurile sale: posibilitatea fasciștilor inveterați de a se agita mai departe, pe drumuri ostile păcii. Ceea ce demonstrează astăzi politica revanșardă a guvernanților de la Bonn, împotriva cărora Erich Maria Remarque își îndreaptă hotărît aluziile.

Cele două versiuni scenice ale *Ultimei etape* (pe scena Teatrului Armatei piesa se numește *Lingă poarta Brandenburg)*, se disting net. La Cluj, caracterul lucrării a fost greșit înțeles. Dintr-o piesă vădit agitatorică, în care fiecare idee trebuie evidențiată din toate părțile și cu toate mijloacele de către toți factorii spectacolului, pe scena Naționalului clujean piesa lui Remarque a fost o trecere în revistă destul de indiferentă a unor idei de amplă rezonanță contemporană. Regizorul Ion Dinescu nu a reușit să rezolve ritmul impus de condiția textului, anume un ritm dinamic susținut. Prea puțin din freamătul nelinișitit al străzii din zilele evocate răzbate în jocul actorilor. Dimpotrivă, așa cum joacă interpreții, se iscă impresia că încăperea unde se petrece acțiunea e detaşată de restul lumii. Spectatorii au sentimentul că undeva din adîncul unei mări, s-a ivit pe nesimţite o insulă cu cîţiva Robinsoni, care zadarnic se tem de o influenţă din afară ce ar putea să le primejduiască soarta, deoarece viaţa începe o dată cu ei, iar în afara micii insule nu există nimic.

In schimb, Teatrul Armatei a valorificat piesa într-un spectacol concentrat, dinamic şi mobilizator. Se afirmă cu acest prilej tînăra regizoare Sanda Manu, a cărei concepţie a dat relief ideilor fundamentale şi implicaţiilor adînci ale rolurilor. Latura senzaţională a faptelor dramatice devine transparentă, deschizînd perspectiva asupra filonului politic al piesei. Pe primul plan a apărut astfel cauza luptei antifasciste, ai cărei purtători de cuvînt sînt Ross, Anna şi Koch. In primul rînd, speranţa într-un viitor scutit de atentate împotriva umanităţii, accentuînd prin contrast falimentul dar, totodată, recidivismul militariştilor vest-germani. („Un lucru dorim — perorează Schmidt — să venim din nou la putere"). A existat de asemenea o atenţie susţinută a regiei de a asigura o creştere gradată conflictului, care a cunoscut în momentele cardinale ale acţiunii o marcare explozivă.

In funcţie de modul în care a înţeles regia să se apropie de lucrarea dramatică, în funcţie de perspectiva în care a fost situată *Ultima etapă*, am asistat şi la creaţii actoriceşti mai mult sau mai puţin încununate de succes, mai mult sau mai puţin valoroase. Astfel, Gheorghe Cosma (Cluj) în Ross a realizat un personaj dintr-o singură culoare. De la prima apariţie a actorului în scenă şi pînă la căderea cortinei finale, ceea ce cunoaştem despre erou e datorită replicilor autorului şi mai puţin jocului interpretului. Complexitatea lui Ross o descoperim dacă ascultăm cum îl caracterizează Remarque pe deţinutul evadat şi nu din jocul crispat şi monoton al lui Cosma. Uneori, în clipele cînd luptătorul antifascist trebuia să fie dîrz, hotărît, actorul izbutea să-şi creieze convingător personajul. Dar celelalte laturi ale firii acestuia — încrederea în oameni, optimismul său înflăcărat, dragostea pentru Anna, n-au cucerit dreptul de a se manifesta emoţional în interpretarea sa.

In acelaşi rol, Constantin Brezeanu (Teatrul Armatei), actor care pînă de curînd se plafonase în roluri cu predilecţii negative, reuşeşte să fie vibrant, dăruind prestanţă acestei figuri de luptător. Aşa cum îl joacă Brezeanu, Ross descinde din rîndul intelectualităţii, al unei intelectualităţi apropiate de lupta poporului. Aceste caracteristici sînt scrise pe cartea lui de vizită încă din momentul apariţiei în scenă ; — în continuare, jocul său nu dezminte, ci nuanţează delicateţea sufletească a personajului. Din păcate, o tendinţă de afectare prezentă în inflexiunile vocii lui Brezeanu, în unele scene, e un mai vechi indiciu de manierism, remediabil dacă actorul se va supraveghea mai îndeaproape.

Silvia Ghelan (Cluj) în Anna, deşi uneori a nuanţat interpretarea sa, a fost tributară totuşi pe alocuri unilateralizării. Personajul întruchipat de ea cunoaşte două ipostaze distincte : de la una la alta, actriţa trece brusc, violent aproape. Anna, în interpretarea ei, apare într-o primă imagine, ca o femeie foarte egoistă, preocupată doar de micul ei univers sufletesc. A doua atitudine prin care se dezvăluie e aceea a unei femei gata să se consacre omului prin care înţelege multe din aspectele realităţii. Dar, între aceste două stări nu există o trecere care să fi justificat evoluţia ei sufletească. Liliana Tomescu (Teatrul Armatei) a redat drumul sinuos al eroinei. De la treapta unei femei pătate de stigmatul trădării involuntare a unui prieten din mişcarea antifascistă, pată ce îi răpeşte integritatea graţie căreia ar fi putut lupta contra hitleriştilor, paralizîndu-i un timp activitatea, urcă prin dragostea ei pentru Ross pe poziţiile unde întîlnim femeile însufleţite de dorinţa de a trăi intens, cu un scop precis, fiecare secundă a vieţii. Primele mişcări şi cuvinte trădează pe femeia indiferentă la soarta lumii şi a ei personală, primele fapte sînt ale unei fiinţe-manechin, pentru care viaţa şi moartea au acelaşi preţ. Întîlnirea cu Ross mult timp o pune într-o lumină defavorabilă : Anna e prea egoistă, prea conformistă şi prea laşă ca să-şi rişte ceva din confortul şi liniştea ei, de dragul unui necunoscut. Liliana Tomescu pune pe umerii eroinei sale balastul unui început de blazare, care nu o împovărează însă prea multă vreme. Fondul generos, autentic uman, nu întîrzie să-şi facă apariţia, şi Anna Walter, în scena percheziţiei, pretîndu-se la vulgarităţi pentru a salva necunoscutul urmărit, cîştigă totuşi simpatia noastră întreagă. Pe urmă, pe măsură ce înfloreşte dragostea ei pentru luptătorul antifascist, Liliana Tomescu găseşte nuanţe neaşteptate care exprimă frumuseţea sufletească a Annei. Ulterior însă, jocul îşi pierde din limpezime, devine mai incert, parcă ar dibui adevărata fizionomie a personajului. O gradare mai riguroasă a acţiunilor scenice, o judicioasă dozare a eforturilor ar scuti-o, credem, de aceste ezitări în interpretarea sa.

Grupul eroilor este admirabil completat de Val Săndulescu (Koch), într-un moment de mare efect scenic. Prima imagine, deţinutul abrutizat în lagărele de concentrare, face loc unei creşteri de răscolitoare umanitate, în blestemul aruncat călăilor cu conştiinţa pedepsirii lor apropiate.

Un rol care a avut aceeaşi soartă, în ambele spectacole, a fost cel al subofiţerului Schmidt din S.S. Gheorghe Gherasim (Cluj) a mers pe o linie simplistă, subofiţerul S.S. cunoscînd o singură dimensiune: viclenia grosolană, agresivă, fără nuanţe intermediare şi alte distincţii caracterologice. Actorului îi trebuie o mai aplicată dorinţă de a descoperi şi alte caracteristici ale uneltei naziste, care să-l facă odios prin mulţimea viciilor şi slăbiciunilor sale, nu prin simplificarea la care este redus personajul. Florin Stroe (Teatrul Armatei), încercîndu-şi forţele de astă dată într-un rol negativ, după ce ani de zile l-am văzut evoluînd în eroi ai vremii noastre, a dat greş, avînd o agresivitate mecanică, abruptă, excesiv pigmentată cu durităţi.

Cu puţine licăriri de autenticitate şi valoare neîndoielnică, spectacolul clujean rămîne totuşi vizibil în zona unei munci oarecum expediate, lipsite de spirit analitic şi nu suficient de clară în sinteza pe care o încearcă. E necesar ca actorii, după ce au descoperit calitatea determinantă a eroilor lor, să caute s-o completeze cu cît mai multe amănunte împrumutate din bagajul caracterelor din rîndul cărora fac parte personajele pe care le interpretează. Pînă atunci însă, spectacolul Teatrului Naţional din Cluj rămîne o pendulare a regizorului şi actorilor între alternative nedeterminate, confuze. In acelaşi timp, spectacolul *Lîngă poarta Brandenburg*. pe scena Teatrului Armatei, constituie un succes al acestui colectiv.

Emil Mandric
Eugen Nicoară

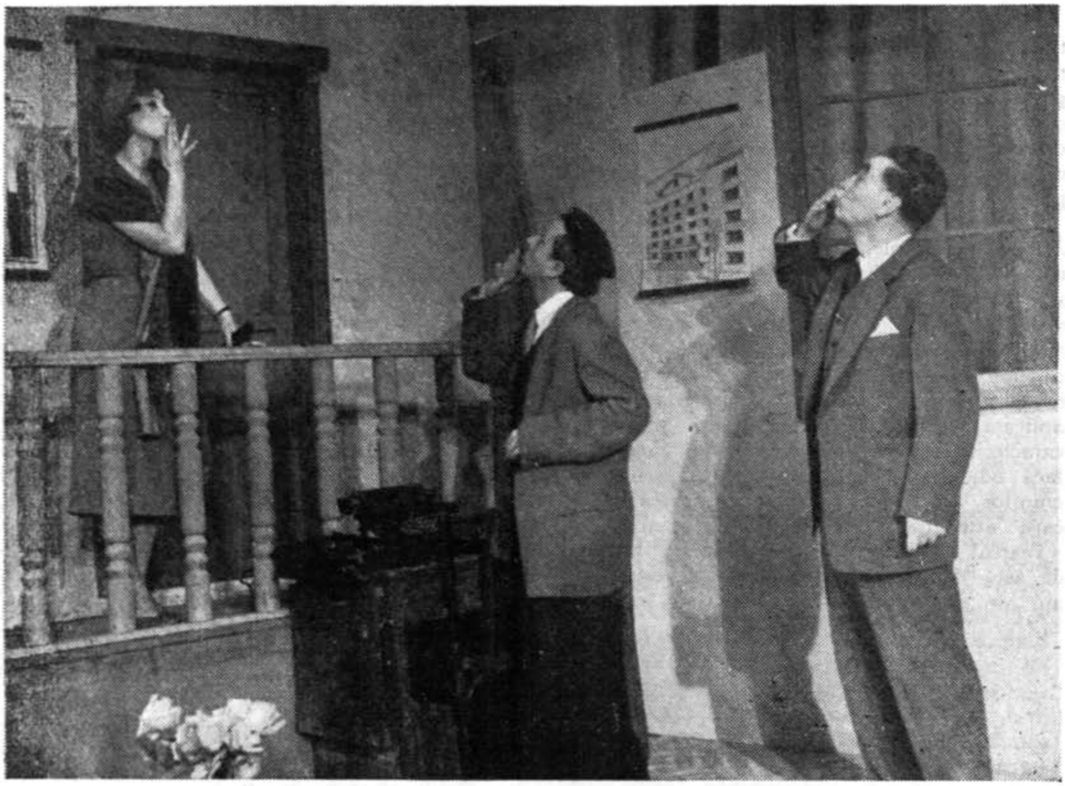
O NOUĂ COMEDIE ORIGINALĂ

Teatrul de Stat din Oraşul Stalin: *Partea leului* **de Costin Teodoru**

Prilejul apariţiei unei noi comedii împrumută, în ultimul timp, ceva din solemnitatea unei clipe festive. Sînt atît de rare aceste prilejuri încît, atunci cînd ele se manifestă, solicită speranţele tuturor celor care citesc cu pasiune acele pagini din istoria dramaturgiei originale referitoare la comedie şi aşteaptă, cu legitimă nerăbdare, sporirea substanţială a numărului lor. Pentru că, rîsul mobilizează, înflăcărează, fortifică. Iată de ce îmbrăţişăm, cu multă căldură, orice producţie nouă din specia umoristică şi, fără a ne diminua exigenţele, ne mărim entuziasmul cu care, în mod obişnuit, cercetăm valorile sau nonvalorile sale artistice. Ceea ce se întîmplă, o mărturisim, şi în cazul de faţă.

Debutantul Costin Teodoru beneficiază de două merite iniţiale. Primul îl constituie tema. Lucrarea se inspiră din mediul muncitoresc şi tratează un aspect al relaţiilor determinate de acest mediu. Faţă de încercările timide de a pătrunde cu investigaţia dramatică în inima acestei categorii sociale şi faţă de necesitatea amplificării modalităţilor sale de reflectare, actul lui Costin Teodoru capătă semnificaţie de iniţiativă. Al doilea merit îl constituie genul. Au existat nenumărate suspiciuni în legătură cu posibilitatea de a se crea în comedie personaje pozitive cu haz, cu vervă şi spirit care să rivalizeze, din punct de vedere al finalităţii comice, cu procentul umoristic investit în personajele negative. Au fost de asemenea formulate rezerve—subiective sau teoretice—în ceea ce priveşte posibilitatea de a se satiriza cu deplină energie aspecte negative ale realităţii noastre, fără ca prin aceasta să se alunece în prăpastia întunecoasă a negativismului. Replica actuală a lui Costin Teodoru spulberă aceste suspiciuni şi rezerve, demonstrînd inconsistenţa lor. *Partea leului* promovează nu unul, ci mai multe personaje pozitive cu haz şi satirizează unul din aspectele negative ale realităţii, fără să fie negativistă. Dar acestea sînt merite iniţiale. Ca să vedem în ce măsură se concretizează ele artistic, vom rezuma acţiunea comediei.

Pe un şantier de construcţii de locuinţe soseşte un adjunct al şefului de şantier,



Scenă din actul I

care are sarcina să coordoneze activitatea lucrărilor și să supravegheze desfășurarea lor, în tot timpul absenței șefului. Călăuzit însă de aspirații mercantile, adjunctul, în persoana lui Bartolomeu Moțoc, recrutează cu perspicacitate profesională prozeliți, de tipul găinarului Pompilian, pe care-l subordonează scopurilor sale necinstite și-l asociază direct operațiunilor delapidatoare propuse. Își asigură în prealabil o prezumțioasă acoperire, introducînd pe statele de salarii un nume fictiv (Pavel Balaban) și purced în complicitate la organizarea sustragerii de materiale din incinta șantierului, mai ales că împrejurările se pare că-i favorizează. Își însușesc astfel numeroase sume de bani din fondul de salarii, descoperă (și bineînțeles fructifică) zilnic cîte „un plus de inventar" și reușesc, în condiții suficient de optimiste, să sustragă unele cantități de ciment de pe șantier. Pungașii cad însă, fără să bănuiască, în propria lor cursă. Muncitorii le-au sezisat adevărata față și le-au pregătit cea mai inspirată farsă, aducînd în mijlocul escrocilor pe meșterul inexistent, de care ei făceau atîta haz, Pavel Balaban (în realitate, locotenent de securitate). Apariția neașteptată a celui care le-a înlesnit pînă acum însușirea a numeroase sume de bani este o lovitură copleșitoare pentru complici, care n-au prevăzut posibilitatea ca fictivul să-și revendice cîndva drepturile la existență. Și acum, spre stupefacția autorilor săi morali, produsul năstrușnic al unei clipe de panică, mișcă, respiră, vorbește, formulează revendicări și pretenții. Nebănuind aici decît măiestria unui complice superior, îi solicită contribuția la cea de a doua operațiune de sustragere, divulgînd toate datele conspirative și semnîndu-și astfel propriul lor act de acuzare.

Desprindem de aici cîteva date esențiale. Obiectul satirei îl constituie demascarea delapidatorilor asupra cărora banul, vechi și veninos instrument de seducție, își exercită influența dincolo de orice scrupule. Autorul pledează pentru vigilență în apărarea avutului obștesc și demonstrează, prin confruntarea celor două grupuri de personaje, integritatea proprietății socialiste.

Pentru Moțoc singura rațiune a existenței o constituie proprietatea (privată desigur) și suprema satisfacție, profitul. De aceea, în accepția de vigilență, el nu vede decît „o noțiune abstractă", în măsură de a fi dezmințită de argumente „concrete.... și sunătoare". De aceea, nu poate concepe ca toți să fie stăpîni și avutul să capete oblăduire obștească. Sînt determinate aici, în semnificația lor socială, două moduri de existență. Și confruntarea lor în piesă are darul de a arunca ridicolul asupra acelei categorii de indivizi, care, aidoma lui Moțoc, încearcă să trăiască pe spinarea oamenilor cinstiți, din fraudă și jaf. Această categorie este reprezentată în piesă prin trei personaje : Bartolomeu Moțoc, Pompilian și Valentina. Ele se definesc în esență prin aceeași idolatrie a banului. Reprezentanți ai acelei lumi și ai acelei mentalități degradante, pentru care existența îmbracă sensuri mercantile și omul se evaluează în monedă, nu cunosc și nu concep alt temei al prosperității decît cîștigul. Chiar dacă el se acumulează prin mijloace interzise. Moțoc nutrește veleități de conducător, îi place să fie adulat, să propună și să dispună ca un despot, avînd grijă în același timp ca actele inspirate de dînsul să fie executate, în fapt, de subalterni. Pompilian ale cărui veleități nu ajung la dimensiunile lui Moțoc, dar se confundă pe planul aspirațiilor, își desfășoară existența între două obsesii permanente : banul și codul penal. El își însușește cu patimă de colecționar maniac, tot felul de nimicuri care oferă o perspectivă valutară, spre a satisface, într-o măsură echitabilă, revendicările mondene ale capricioasei sale consoarte. Al treilea reprezentant al acestei faune este Valentina, soția lui Pompilian. Descendentă din familia unui fost general, ea nu se deosebește de personajele asemănătoare din melodramele burgheze. Numai că de data aceasta trăiește comedia abisului moral și social prin care se încheie istoric povestea tuturor „foștilor". Așa-zisa ei valoare umană se definește de la prima apariție scenică, prin felul în care reacționează în fața avansurilor sentimentale ale lui Motoc, avansuri respinse cu cîteva minute înainte de Sanda Ea stimulează triunghiul binecunoscut și determină reflexe mai ample asupra eticii unei anumite specii, care evoluează înșelînd și înșelîndu-se reciproc.

În opoziție cu această categorie, întîlnim în piesă figuri luminoase, cinstite și harnice, care reprezintă mentalitatea nouă, înaintată a societății. Inginerul Sava și Varlaam (șeful șantierului), meșterul Dima și fata lui, Sanda, zugravul Luigi și locotenentul de securitate, care joacă *pro causa* și pentru o vreme (pînă la demascarea finală a defraudatorilor) rolul falsului Pavel Balaban, formează acea unitate morală și de acțiune care caracterizează spiritul constructorilor unei vieți eliberate de puterea de seducție a banului. Și ei se impun prin finalitatea acțiunii comune îndreptată la momentul oportun asupra delapidatorilor. Farsa pe care le-o joacă celor trei asociați, datorită căreia demascarea se produce uimitor de precis, este cel mai bun certificat al intransigenței lor morale și al vervei spirituale în același timp. Conflictul nu se desfășoară pe baza unei înfruntări fățișe, ci, conform armelor folosite de cei trei complici, aparentei onestități i se opune falsitatea esenței. Muncitorii de pe șantier n-au făcut altceva decît să stimuleze confruntarea acestor elemente caracterologice și comice.

Urmărind satirizarea obiectului propus, era firesc ca pe primul plan al observației autorului (și deci al compoziției dramatice) să stea cele trei prototipuri negative, asupra lor să se exercite cu precădere investitura caracterologică, prin ele să se releve, în contrast de culoare și în contradicție de ton, trăsăturile luminoase ale celorlalte personaje.

Intriga este alcătuită pe coordonatele farsei. Cei trei complici acționează pe baza unei acoperiri fictive, care se răzbună apoi prin proporțiile ei reale. Situațiile au o nuanță bufă, se succed în manieră de qui-pro-quo și, de cele mai multe ori, provoacă prin ele însele, rîsul.

La capătul acestor notații trebuie să precizăm că, solicitat în măsură mai mare de facilitatea nenumăratelor artificii compoziționale posibile, autorul a deplasat accentul dramatic, cu sau fără voia lui, pe intrigă, dimensiunile peripețiilor depășind, de cele mai multe ori, limita necesarului. Se produce de asemenea o slăbire a vervei satirice și prin aceea că la baza întregului eșafodaj dramatic se află un stimul anemic, un pretext facil, în actul de naștere a lucrătorului Pavel Balaban și în suspendarea meșterului Dima. Acest lucru determină ușurința demascării și interesul spectatorului, întreținut o vreme cu suficientă intensitate, scade brusc. Pe linia de dezvoltare a farsei există o creștere care culminează cu finalul actului II (apariția lui Balaban). Apoi, tensiunea coboară vertiginos pînă la limita de jos, întrucît spectatorii au fost edificați din primele întîlniri cu Balaban asupra identității sale și cunosc deznodămîntul. De aceea, ultimul act se află sub valoarea celorlalte două.

***

Prezentarea premierei pe țară a acestei comedii i-a revenit unui colectiv artistic care s-a impus de la începutul stagiunii prin îndrăzneală și operativitate în lansarea unor lucrări inedite. După *Ciu Yuan*, prima piesă chinezească reprezentată pe scenele noastre, și după *Aristocrații*, prima din cele patru premiere anunțate pînă acum cu această piesă, colectivul de la poalele Tîmpei a prilejuit debutul în dramaturgie al lui Costin Teodoru. Este un exemplu, de care ar trebui să se sesizeze multe alte colective. Pe scena din Orașul Stalin, *Partea leului* a căpătat semnificație de fabulă. Regizorul Mihai Pascal mărturisește în programul de sală că a urmărit să sugereze „în măștile și costumele celor trei escroci, trei personaje caracteristice fabulelor a căror morală era *dreptatea leului*, leul, vulpea și șobolanul..." și, în cea mai mare parte a spectacolului, a reușit să imprime interpreților această expresie. Accentul este pus pe caricaturizare, pe dezvăluirea ridicolului celor trei personaje negative, în contrast cu sobrietatea și intransigența morală a oamenilor de pe șantier. Din acest contrast, bine sezisat, desfășurarea acțiunii beneficiază de o clară demarcație, uneori prea clară ca să mai permită diversitatea nuanțelor.

De ostentația cu care regizorul a căutat să promoveze tîlcul fabulei, ne-a edificat din primul moment prologul. Un prolog neașteptat, neinspirat și inutil, care-și propune — ca orice prolog — să introducă pe spectatori în atmosfera piesei, și reușește, cel puțin, să provoace confuzii, dacă nu nedumeriri. Dar, odată cu ridicarea cortinei, am avut de întîmpinat aceeași ostentație imprimată interpreților. Așa de pildă, în jocul actorilor E. Mihăilă-Brașoveanu (Pompilian) și Geta Grapă-Țințu (Valentina) se remarcă tendința de îngroșare a elementelor comice în vederea unei maxime ridiculizări. Mihăilă-Brașoveanu a schițat lui Pompilian o caricatură incoloră, un desen ale cărui contururi au fost trasate cu destulă abilitate, dar care a rămas gol și alb pe dinăuntru. El a înțeles bine, prea bine chiar, esența umană a personajului său, dar nefiind în posesia unei palete creatoare, nu i-a dat și expresia comică adecvată. O mască de serv senil și dezaxat, foarte potrivită, n-a fost îndeajuns fructificată, și Pompilian a fost redus la multe exhibiții exterioare, gratuite și uneori de-a dreptul vulgare. Geta Grapă a procedat invers. A căutat adică să coloreze cît mai pestriț chipul Valentinei și i-a pierdut contururile. A apărut de aceea mult mai vulgară decît se cuvenea, depășindu-și dimensiunile rolului în zone interzise. Șobolanul și vulpea și-au adăugat astfel diminutive.

Prin contrast, leul și-a amplificat trăsăturile, depășind sfera de accesibilitate a comediei, călătorind solitar și încruntat prin hățișurile dramei. În interpretarea lui Virgil Fătu, Bartolomeu Moțoc a fost autoritar și sobru, uneori despot în relațiile sale cu celelalte personaje (un adevărat „leu"), dar nici o clipă ridicol. Și acest aspect era primordial în înfățișarea scenică a personajului pentru că Moțoc, cu toate veleitățile sale de stăpîn, evoluează într-un stadiu de decrepitudine vădită, rage din disperare și sperie, după cum am văzut, numai pe descendenții degenerați ai propriei sale specii. Bineînțeles, mai are suficientă energie să muște, și de aceea i se recomandă o cușcă pentru izbăvirea definitivă. Un actor de subtilitate și pondere ca Virgil Fătu nu putea decît să amplifice acest ultim aspect în dauna celui amintit mai sus și să anihileze capacitatea de transmitere a ridicolului.

În ceea ce privește interpretarea personajelor pozitive, remarcăm aceeași lipsă de unitate. Din text reiese că cea mai mare parte dintre ele au sezisat la timp adevărata față a lui Moțoc, l-au urmărit și i-au pregătit o inspirată farsă. Există, prin urmare, — poate cu excepția meșterului Dima — argumente care pledează pentru integrarea acestor personaje pe făgașurile comediei. Spiritualitatea actorilor a fost însă mai puțin darnică cu chipurile înfățișate și, în locul spontaneității și verveі așteptate, am întîlnit, în unele apariții, o rigiditate excesivă, care a redus personajele numai la schema bănuită în text. Ne referim aici la Savu Rahoveanu (inginerul Sava), Ion Neleanu (inginerul Varlaam) și, mai ales, la Vivi Candrea-Neleanu (Sanda). Cei doi ingineri au evoluat în tiparele unui joc rece și distant. Unele tendințe de evadare din aceste tipare, manifeste în jocul lui Savu Rahoveanu, n-au beneficiat de orientarea necesară din partea regiei, și, timide, au fost reduse la proporțiile inițiale. Mai supărătoare ni s-a părut simplificarea rolului Sandei de către Vivi Candrea-Neleanu. Din spontaneitatea și farmecul juvenil al fetei meșterului Dima, n-am întîlnit pe scenă decît o ființă austeră, prudentă în gesturi și zîmbete, care înclină mai mult spre latura melodramatică, decît spre comedie. Prezența ei, în loc să justifice interesul, pe care se spune că-l stimulează printre membrii șantierului prin farmec, aerul dezinvolt și zburdalnic, îl exclude parcă intenționat. Scenele sale cu Moțoc, de pildă, își pierd din verva spirituală și se desfășoară numai pe coordonatele generale. Dimpotrivă, o participare entuziastă la destinele farsei au dovedit-o Gheorghe Ferra și Dan Puican, în rolurile Luigi, și, respectiv, Pavel Balaban. Gheorghe Ferra a realizat o imagine pitorească a zugravului Luigi, ale cărui aptitudini de tenor rivalizează cu renumele lui Carusso, iar Dan Puican, pe linia concepției regizorale, a înfățișat cu firească atitudine, chipul locotenentului de securitate. Nu însă și pe cel al lui Pavel Balaban, care se cerea mai puțin enigmatic și mai natural. Dar aici se resimte aceeași ostentație cu care regizorul a căutat să-și transmită mesajul.

Decorurile Elenei Simirad-Munteanu nu sugerează șantierul (fie chiar din interior). N-am înțeles ce semnificație poate să capete apariția unei coroane veștede, care se apleacă dintr-o latură a scenei, obligînd personajele să coboare pînă la ultima dimensiune a rampei, spre a-și debita acolo replicile.

Există, așadar, în spectacol, o inegalitate stilistică, la care contribuie atît componența eterogenă a distribuției, cît și viziunea uneori schematică a regizorului. Dar există și o teamă nejustificată de a aborda în toată plenitudinea specificul genului, în sfera și proporțiile posibile, și de aceea am aplaudat la premieră claritatea tîlcului propriu-zis, dar n-am rîs, cum am fi dorit, de savoarea fabulei.

C. Paraschivescu

GENEZA IDEII DE LIBERTATE

Teatrul Municipal: *Esop* **de Guilherme Figueiredo**

Am face o eroare dacă am privi piesa lui Guilherme Figueiredo pusă în scenă la Teatrul Municipal drept o transpunere dramatică a dezbaterilor filozofice din „polis"-ul grecesc. E adevărat că în piesă este vorba de cinici, de stoici, de Crisippos, de agnostici, de megarici și de semnificația filozofică a fabulelor lui Esop etc. Insă adevăratul conflict de idei nu are nimic de-a face cu istoria filozofiei grecești. Xantos este un relativist pragmatic, apologet al ordinei existente, sceptic în ceea ce privește valorile, un negustor care a ajuns la concluzia că se poate trăi foarte bine de pe urma flecărelii filozofice. Asemenea farsori au apărut mereu în cetățile grecești. Pe cine reprezintă însă Esop? Istoricește un sclav frigian liberat, Esop a devenit un fel de bard popular, intrat în legendă, care a introdus în Grecia înțelepciunea gnomică a răsăritului. Sînt însă fabulele sale o expresie a ideologiei sclavilor? Ne îndoim. Folosiți din plin pentru producerea bunurilor materiale și spirituale, sclavii nu au produs în Grecia o cultură specifică de clasă. Civilizația ca și cultura greacă este esențialmente sclavagistă. Aceasta încadrează în linii generale — limitele ideilor de democrație și libertate în Grecia antică. E posibil ca în fabulele legendarului Esop să existe ecouri din presupusa biografie personală a lui Esop. Insă, ca și la Epictet, ideologia sa nu este ideologia clasei oprimate, ideologia sclavilor, ci reprezintă o anumită categorie a oamenilor liberi și anume a celei mai înaintate, democratice pături din rîndurile oamenilor liberi. Ecouri ale situației sclavilor, un protest împotriva eupatrizilor și aristocrației funciare există, însă nu o expresie a năzuințelor de libertate a sclavilor, așa cum reiese din piesă. Ca și G. B. Shaw, în unele din dramele sale, scriitorul brazilian a făcut de fapt o piesă istorică, simbolică (nu simbolistă), am spune alegorică, și în acest sens, scriitorul folosește cu intenție anacronisme grotești și ironice. Raționînd ca o cetățeană din secolul al XX-lea, Cleia afirmă despre soțul său că este un „filozof al prosperității", Xantos vorbește despre „un nas fin grecesc" și amestecul acesta de planuri—e drept, mai puțin sudat și mai puțin subtil decît la Shaw — constituie totuși un farmec al piesei. Interesul fundamental al piesei stă însă de fapt în altceva. Există în *Vulpea și strugurii* o excepțională alegorie a genezei ideii de libertate, o controversă asupra dreptului de autodeterminare, aluzii extrem de precise la contemporaneitate. Figueiredo trăiește într-o țară care a cunoscut și mai cunoaște încă destul de intens colonialismul, în forme directe și indirecte. Cînd Xantos îi explică în repetate rînduri lui Esop că „nu este copt încă pentru libertate", avem în față caricatura unui discurs tipic al delegatului francez, portughez, sau englez, în comisia de tutelă a O.N.U.-lui. Cînd același Xantos demonstrează cît de bine se trăiește sub administrația și protecția sa, ne găsim parcă în fața unui bilanț anual al ministrului coloniilor din Londra. Filozofia business-ului sprijinind colonialismul și sclavagismul, aceasta este adevărata esență a piesei...! (Și chiar în Brazilia, pentru milioane de indieni din interiorul țării, problema nu este depășită). Intransigența în aspirațiile și în lupta pentru libertate are o rezonanță deosebit de gravă în acele țări și colonii unde reformismul și paternalismul sînt puternice. Intr-o altă ipostază, Esop reprezintă intelectualul însingurat, care pierde automat în fața business-ului, atunci cînd încearcă să se plaseze în raporturile cu acesta, pe un punct de vedere „etic".

Din cele de mai sus reiese în mod clar de ce și în ce scop autorul folosește în mod liber materialul istoric, legendele create în jurul lui Esop, cărțile de colportaj, biografia dubioasă a călugărului grec Palmudius din veacul al IV-lea al e.n., implicit, Figueiredo ne îndeamnă să trecem peste detaliu, să nu urmărim consecvența istorică și să privim piesa așa cum este: o comedie eroică, o comedie gravă, cu sfîrșit tragic.

O comedie eroică nu este numai grațioasă și aeriană, o comedie atică într-un cuvînt însă care dezbate tragic problema gravă: disputa dintre libertate și sclavie și a ispitelor de care este amenințată cucerirea libertății. Aceasta, în ciuda tentației titlului care ne orientează spre un alt aspect al piesei: tragicul contratimp în dragoste, în relațiile dintre Cleia și Esop. De acest contratimp este legată în piesă, semnificația fabulei „Vulpea și strugurii". In mod just însă a procedat regia cînd a deplasat centrul de greutate pe disputa dintre libertate și sclavie, că a conceput-o ca o *piesă despre Esop* și nu ca o alegorie erotică pe marginea fabulei amintite în titlu.

Regizorul Mircea Avram a scos în evidență patosul fundamental al acestei piese eroice, care este un patos cetățenesc, și a pus surdină pe drept cuvînt motivului erotic. Meritul punerii în scenă constă în primul rînd în faptul că a pus pe primul plan această dialectică a stăpînului și a sclavului în cîteva din variațiile și laturile ei contradictorii, așa cum apar din schimbările inopinate în relațiile reciproce ale personajelor din piesă.

Această dialectică a stăpînului și sclavului apare în primul rînd în contrastul Xantos-Esop. Xantos (Vili Ronea) stăpînul lui Esop, care se bucură de cea mai deplină bunăstare, este de pildă un „om liber". Neputincios însă spiritualicește, naiv pînă la prostie, neclintit în credința sa că banii și puterea înseamnă totul pe lume, acest stăpîn de robi este la rîndul său un rob. Robul condiției sale, al mizeriei sale spirituale, al dorințelor nesatisfăcute. El este sclavul „muncii de negru" al lui Esop și oricît încearcă el să-și însușească aforismele sau fabulele acestuia, oricît de convins s-ar arăta el că acestea sînt „producție" proprie, Xantos este conștient că depinde intelectualicește de robul său. Oricare ar fi obiecțiile, care s-ar putea aduce unor amănunte de interpretare lui V. Ronea, actorul a înțeles această linie fundamentală a rolului. In fața noastră, devine evidentă inferioritatea morală și intelectuală a filozofului cu suflet de rob, față de robul cu suflet de filozof.

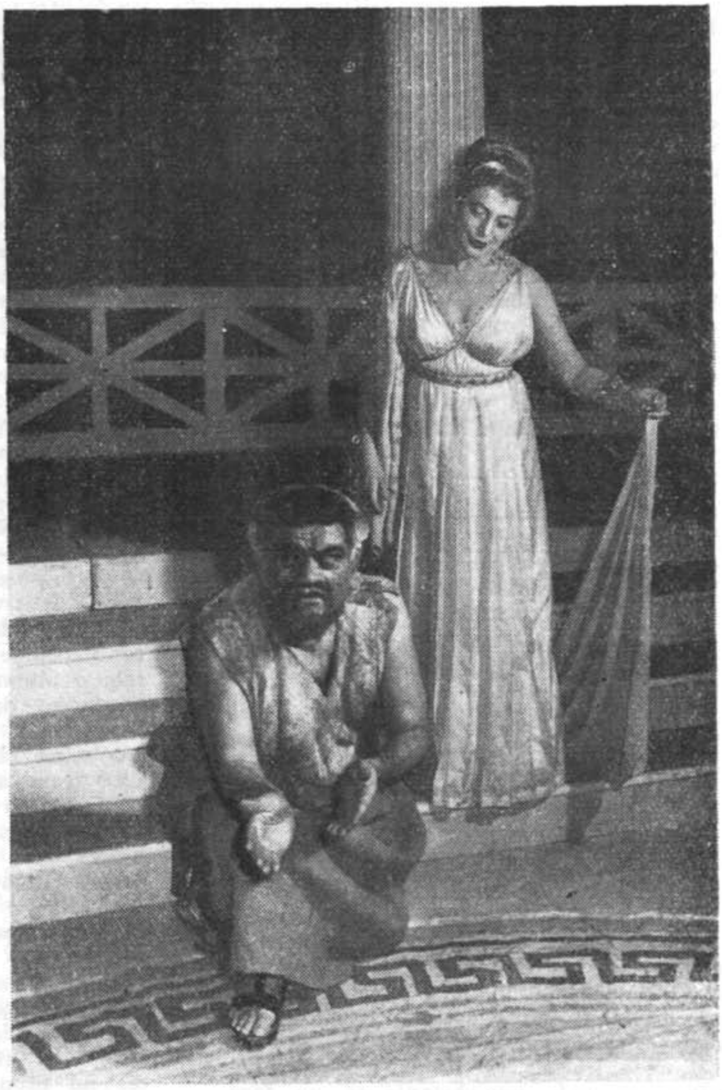
Fiindcă Xantos nu este un filozof grec, ci o caricatură de filozof, șarja continuă și fățișă a lui V. Ronea este întemeiată (și actorul găsește cu multă dezinvoltură variații, evită monotonia). Insă tot ce face Xantos nu este produsul naivității. N-ar fi stricat deci și scoaterea în relief a *vicleniei* lui Xantos, căci este evident că uneori naivitatea și stereotipul *„ei și"* constituie un mijloc de disimulare, o manevră pentru a cîntări folosul uneia sau alteia din atitudini. Adesea Xantos nu „pricepe" fabulele fiindcă nu-i convine. Compunîndu-și o mină de iremediabil prostănac, V. Ronea a pierdut prilejul reliefării și acestui aspect.

Intreaga piesă se învîrte însă în jurul lui Esop. Pe dinafară, Esop în interpretarea lui Ștefan Ciubotărașu are toate aparențele unui rob, inclusiv legendara lui urîțenie fizică. Nu aș crede însă că masca lui Ciubotărașu este cea mai potrivită scopului. Sculptura aflată la muzeul din Albani, clasică, ne arată un om urît, însă departe de a fi monstruos. Comentatorii au arătat că Esop nu este numai pur și simplu urît. Un farmec subtil, o spiritualitate ascunsă se strevăd sub trăsăturile hidoase. Aceasta ar explica în parte și interesul imediat pe care-l stîrnește Esop unei femei cum este Cleia. Nu pledăm pentru transpunerea problemei frumuseții și a urîțeniei lui Esop pe un plan pur simbolic. Insă masca lui Ciubotărașu este oarecum grotescă.

Regia a preconizat în interpretarea lui Esop o linie consecvent realistă. Esopul lui Ciubotărașu este un Esop autentic: un om talentat și profund cinstit, supus la tot felul de umilințe, un talent împilat de sclavie. Ciubotărașu s-a ferit de o eroizare artificială a personajului, însă jocul său nu a fost lipsit de acea sumbră demnitate sau gravitate lucidă care convine personajului. El este însă uneori de o solemnitate prea uscată în raport cu tonul și factura generală a piesei. Cyrano de Bergerac nu ar fi fost o reminiscență deplasată aici.

In piesa lui Figueiredo, sclava Melita pune în evidență un alt aspect al problemei. Pînă la venirea lui Esop, Melita nici nu visează să-și schimbe locul ei de sclavă domestică. Nu degeaba Figueiredo arată că în casa lui Xantos, sclavii o duc relativ bine, nu au munci grele etc. Melita se împăca destul de bine cu soarta ei.

Şt. Ciubotăraşu (Esop) şi Beate Fredanov (Cleia)



Venirea lui Esop îi suscită şi Melitei o vagă dorinţă de libertate. Insă pentru Melita, în scopul eliberării din sclavie, toate căile sînt bune. De fapt, ea consideră setea de libertate deplină a lui Esop ca o mare absurditate. Ea aspiră doar la un trai mai bun. Tocmai de aceea, odată plecat, ea se resemnează. Prin Melita, autorul vrea să sublinieze ravagiile pe care le face în conştiinţă, *obişnuinţa sclaviei*. Toate aceste nuanţe şi de fapt dialectica personajului scapă în bună măsură actriţei Eveline Gruia.

O altă alternativă la calea esopică este cea aleasă de Agnostos (Petre Gheorghiu) „omul care nu vrea nimic". Autorul a lăsat intenţionat să plutească o aură de mister în jurul personajului. Indiferenţa sublimă a lui Agnostos faţă de cele pămînteşti este însă o mască. Agnostos priveşte cu cea mai mare atenţie în jur: *evaluează*. Şi la momentul oportun, încearcă să pună mîna pe casa lui Xantos. Agnostos vrea totuşi ceva: bogăţie. Agnosticismul lui ascunde o filozofie practică. Interpretarea lui Gheorghiu ar fi trebuit să fie mai nuanţată.

Cleia este un personaj-cheie în piesa lui Figueiredo chiar dacă, aşa cum am mai spus, nu ea reprezintă linia fundamentală a piesei. În primul rînd, ca unul din personajele cele mai complexe, ea îşi depăşeşte cu mult mediul (prin aceasta înţelegem pe purtătorii mentalităţii sclavagiste) şi năzuieşte într-un anumit fel spre libertate, spre evadare. Nu este însă consecventă: căci trufia şi voinţa de a domina, ca şi capriciile izvorîte dintr-o existenţă proteguită de soartă o determină la dese discontinuităţi şi la periculoase reversuri. Sufletul ei ne apare ca un fel de panopticum, un fel de magazin universal, cuprinzînd de toate, însă cîte puţin. In acelaşi timp, ea reprezintă *o tentaţie*, una din marile *încercări* la care Esop este supus în cursul acţiunii şi din care acesta iese învingător. Beate Fredanov a reuşit să redea ceva din complexitatea personajului. Apariţie fiziceşte foarte spectaculoasă, Mihaela Juvara rămîne însă mai prejos de rol.

Aici ajungem la nodul gordian al piesei: toţi aceşti Agnostos, Melita, Cleia sînt de fapt posibile alternative, ieşiri, tentaţii, „încercări", pentru Esop. Esop ar putea să-şi negustorească talentul şi să scape de robie. Dar refuză. Esop ar putea fi disimulat ca Agnostos şi să-l prindă pe Xantos la cotitură. Refuză. Ar putea fi indiferent şi cinic. Nu vrea. Ar putea să se elibereze şi să fugă cu Cleia (evazionism). Ar putea s-o ajute pe Melita să pună mîna pe Xantos şi cu ajutorul ei să scape. Ar putea să flateze pe locuitorii din Delfi. Ar putea deveni coasociatul lui Xantos. Ar putea... Esop preferă însă intransigenţa, el are o idee absolută despre libertate. Dar ce este pentru el libertatea?

„Trebuie să fie pe lume un loc unde să existe o împărăţie, în care să poţi bea apa în căuşul mîinilor, fără ca nimeni să vină să-ţi spună dacă e timpul să bei apa sau mai trebuie să rabzi de sete. Un loc unde fructele să fie la îndemîna fiecăruia şi unde privighetorile să nu fugă cînd se apropie omul".

Desigur imaginea de mai sus are lipsurile ei. Ea este vagă, e lipsită de un caracter concret istoric, şi mai ales nu spune nimic despre conţinutul economic şi social-politic al ideii de libertate. Nu trebuie să scăpăm din vedere acest element. După cum nu trebuie să omitem şi limita pe care o implică în alegorie *solitudinea* lui Esop, însingurarea lui. In această ultimă problemă, lucrurile sînt mai complicate: nu locuitorii din Delfi (în fond o castă de preoţi), care cer moartea lui Esop, reprezintă poporul, ci tocmai samienii care au obţinut eliberarea sa.

Pornind de la încercările la care este supus Esop, regia a reuşit într-o anumită măsură să orienteze interpretarea spre conflictul fundamental al piesei. în faţa noastră se află două lumi: trei sclavi şi trei oameni „liberi". Insă vorbind de aceşti oameni liberi trebuie menţionat că libertatea nu se află acolo unde este puterea, unde este banul, vigoarea fizică sau frumuseţea fizică. In felul acesta, figura lui Esop apare pe primul plan, supus la toate încercările, la toate tentaţiile care-i solicită alternativ talentul, simţurile, caracterul, setea de viaţă. Rezistînd, Esop alege în cele din urmă moartea, care şi aici apare sub forma unei dileme: viaţa i-ar putea fi salvată dacă el ar vrea să devină din nou rob, măcar de ochii lumii: dar Esop are conştiinţa absolută a libertăţii. Şi în loc să facă concesii, preferă să moară. Aceasta este ultima şi suprema încercare. Soluţia nu este metafizică, dacă ne gîndim la *geneza* ideii de libertate în antichitate; pentru greci o asemenea noţiune nu putea avea un înţeles concret istoric, ci o valoare absolută, ca şi ideea de virtute sau de bine. Insă semnificaţia alegorică a acestei alegeri apare şi mai categorică dacă ne gîndim la condiţiile contemporane ale luptei de eliberare din robie; intransigenţa, refuzul de a-şi trăda idealurile, de a accepta fărîmiturile şi „bunăstarea" coloniştilor. Din cele de mai sus reiese clar că momentul morţii lui Esop este apogeul piesei, apogeul tragic al destinului lui Esop. Omul care a iubit viaţa sub toate formele ei, care a înţeles mai bine ca alţii deopotrivă împărăţia necuvîntătoarelor şi virulenţa excepţională a limbii, care a cîntat dragostea şi a fost prietenul naturii, alege de bună voie, ca o necesitate inevitabilă, moartea. Toată desfăşurarea piesei trebuie să concure spre acest moment, trebuie să-l facă inteligibil spectatorului. Acesta ar fi trebuit să simtă că alegerea lui Esop este singura soluţie posibilă, că sacrificiul acestuia nu este inutil, că el nu face *martirologie*. Din păcate însă, regizorul a tratat nu destul de organic acest apogeu, lăsînd gestul final al lui Esop să pară gratuit. Tentaţiile succesive şi din ce în ce mai puternice la care este supus Esop în dramă, apar în spectacol într-o desfăşurare liniară care răpeşte din forţa semnificaţiilor lor simbolice.

Insumînd însă toate aceste plusuri şi minusuri, nu putem să nu ne exprimăm convingerea că este un merit al Teatrului Municipal de a fi montat o asemenea piesă alegorică, căci ea face în mod fericit o notă discordantă în raport cu piesele pretins simbolice şi de idei cu iz decadent care, din păcate, au ispitit şi uneori mai continuă să ispitească unele din teatrele noastre.

H. Br.

SĂ LUMINĂM TRECUTUL CU REFLECTORUL ZILELOR NOASTRE

Teatrul Municipal : *Soțul ideal* de Oscar Wilde

Intr-o cameră în care arde un bec de 40 de lumini, praful de pe mobile și firele de gunoi de pe covor abia se văd. Dar, dacă într-o asemenea cameră s-ar aprinde un reflector puternic, un far de automobil, de pildă, nu numai firele de praf ar ieși la iveală, ci și caria lemnului și porțiunile roase ale tapițeriei și urmele de tablouri de pe tencuiala pereților

La fel se întîmplă și în artă, dacă privim realitatea doar la suprafața ei și în grabă o transpunem, prin creația noastră, în mod ciuntit, incomplet, deci fals. Uneori această falsitate nu decurge din grabă ori din superficialitate, ci din incapacitatea artistului de a desluși mai mult și mai bine, din insuficienta lui pregătire, din propria lui viziune deformată. Așa s-a întîmplat, de pildă, cu opera de frondă a irlandezului Oscar Wilde, care s-a ridicat la sfîrșitul secolului trecut împotriva societății victoriene, i-a acuzat conformismul și fariseismul, a pledat împotriva ipocriziei „lumii bune" din Anglia sfîrșitului de veac, dar a făcut toate acestea cu o peniță subțire, care a lăsat mai vizibilă verva sa inegalabilă, bijuteria subtilităților sale de limbaj, decît o puternică luare de atitudine în demascarea societății. Ba mai mult decît atît, necunoscînd legile de dezvoltare ale societății capitaliste, nici căile de luptă împotriva ei, el s-a pierdut în firele dantelate ale unei ironii de salon, a găsit paradoxuri gratuite care țin doar de scînteierile argintii ale spiritului său, dar sînt inoperante din punct de vedere al satirei sociale și chiar s-a dovedit pe alocuri conciliant cu aristocrația, înfierînd categoric numai burghezia în ascensiune. Astfel, în lucrarea sa *Soțul ideal*, Oscar Wilde acuză fățiș tertipurile doamnei Cheveley, burgheza pe cale de parvenire, dar își exprimă dezavuarea față de societatea timpului prin gura unui blazat aristocrat, lordul Goring.

Așa stînd lucrurile, reprezentarea acestei piese pe scena Teatrului Municipal putea fi justificată numai dacă regia (în speță Sorana Coroamă, care în multe spectacole a găsit juste rezolvări artistice textelor pe care a lucrat) s-ar fi străduit să aprindă reflectorul cel mare asupra lumii schițate de Wilde, dacă ea ar fi mers mai departe decît autorul și cu ochiul omului de astăzi, cu concepția marxist-leninistă asupra lumii, ar fi caracterizat mediul și personajele acestei opere realizînd, nu un spectacol de epocă și de atmosferă, ci o satiră puternică împotriva unei societăți viciate față de care nici un fel de indulgență nu este posibilă.

Dar regizoarea a avut ezitări în hotărîrea de a lua o atitudine precisă cu privire la text (probabil că dintr-un exagerat respect pentru verva autorului), oscilînd astfel linia spectacolului între zîmbetul conciliant și rîsul demascator, uitînd să sublinieze că întregul conflict al piesei se petrece între personaje diferite doar ca nuanță, nu ca esență, și tocmai de aceea ea a lipsit publicul de posibilitatea hohotului de rîs plin, cu care lumea de astăzi se desparte de trecut.

Cum era și firesc, absența unei poziții clare față de conținutul operei a dus la absența unității în interpretare, în ritm, în stil. Și iată cum.

Există în piesă două personaje feminine — mistress Cheveley și lady Chiltern — situate, după părerea autorului, la cei doi poli opuși ai conflictului. E drept că interesele lor de moment nu coincid. Și nici felul lor de a se comporta în societate. Prima, burgheza, afișează cu ostentație o frumusețe, o eleganță și un libertinaj care rănesc privirile ipocrite ale puritanilor. A doua, aristocrata, poartă masca unei cumsecădenii și a unei cinste fără egal și face mare tapaj în jurul operelor filantropice de care se ocupă. Dar și una și cealaltă se află în vîrful unor averi considerabile, obținute — așa cum se obțin aceste averi — prin mijloace în nici un fel cinstite. Și dacă mistress Cheveley fură, șantajează, face escrocherii, avînd doar grija să-și intituleze acțiunile cu noțiunea generală de „afaceri", lady Chiltern — lovită de mistress Cheveley atît în interesele ei financiare cît și în falsa ei moralitate — o acuză pe aceasta fățiș, dar recurge la toate compromisurile necesare cu oamenii, cu situațiile și mai ales cu principiile, ca să-și salveze „locul în societate". Din punctul nostru de vedere, al oamenilor care construim socialismul, ele sînt reprezentantele a două clase exploatatoare, deci dușmane nouă, și, în consecință, e de neînțeles faptul că

Mircea Șeptilici (lordul Chiltern) și Beate Fredanov (lady Chiltern)

Gina Petrini în rolul seducătoarei aventuriere mistress Cheveley a apărut cu ostentație „personaj negativ", iar Beate Fredanov, interpretînd-o pe lady Chiltern, a insistat doar pe *cumsecădenia* ei, fără să mizeze de loc pe esența de clasă a aristocratei. Dacă spectatorului din sală i se face numai o clipă milă de „suferința" lady-ei Chiltern și o dezaprobă exclusiv pe mistress Cheveley (și interpretarea poate duce la acest rezultat), reprezentarea piesei lui Wilde pe o scenă din

București în anul 1959 nu-și află rostul. Și considerăm că interpretarea riscă să aibă un astfel de rezultat, pentru că tonul melodramatic și ritmul lent imprimat de Beate Fredanov personajului ei solicita lacrima spectatorului, lăsînd doar jocului șarjat, frizînd vulgarul, pe care l-a folosit Gina Petrini, favoarea de a deveni focarul satiric al spectacolului. Cu atît mai mult deplîngem ușurătatea punerii în scenă a *Soțului ideal,* cu cît, chiar dacă pe parcursul piesei atitudinea autorului nu apare consecvent satirică la adresa lady-ei Chiltern, în final, acolo unde eroina se împacă cu soțul ei, deoarece scrisoarea compromițătoare a fost arsă, și deci prestigiul nobiliar al familiei, salvat, această împăcare poartă în substanța ei, intenția vădită a lui Wilde de a demasca și iprocrizia puritanului aristocrat. Regia putea desluși, cel puțin aici, linia pe care ar fi trebuit să meargă, ar fi putut găsi modalitatea artistică de a privi amîndouă eroinele cu același ochi critic. In acest caz interpretele s-ar fi străduit amîndouă să aibă o atitudine satirică față de personajele lor, diferențiindu-le — așa cum am mai arătat — doar ca nuanță, nu ca esență.

La fel se întîmplă și în cazul lordului Chiltern. Faptul că el și-a început ascensiunea politică printr-o josnicie (vînzînd un secret de stat), nu este singurul punct negru al biografiei sale. Întreaga sa activitate și viață vehiculează termeni similari, iar regia ar fi trebuit să scoată în relief nu groaza lordului că într-un moment de slăbiciune, tentat de avere, a comis o ticăloșie, ci groaza că descoperirea ei îi taie calea strălucitei sale cariere, care se bazează pe trîmbițarea zgomotoasă a unei integrități morale indubitabile. În rolul lordului, Mircea Șeptilici a purtat cu prestanță fracul, a avut demnitatea rece a clasei, dar n-a marcat (așa cum deosebit de subtil o face în spectacolul *Sfînta Ioana* de Shaw) caracterul rapace și ipocrit al aristocratului, caracter bine ascuns de un fast și niște principii solid apărate de societatea victoriană. De multe ori, interpretul (mergînd pe aceeași linie melodramatică pe care o are și Beate Fredanov) găsește accente profund duioase pentru a reliefa „sincera" sa dragoste pentru „blînda-i soție". Departe de noi ideea de a lipsi un lord de posibilitatea de a-și iubi soția. Numai că aici nu de dragoste pentru *femeia* lady Chiltern era vorba, ci de dragoste pentru *instituția* lady Chiltern, adică de acea caracteristică ipocrizie în relațiile de familie atît la aristocrați cît și la burghezi, aceste relații bazîndu-se în special pe interese economice.

In ceea ce-l privește pe Septimiu Sever, interpretul lordului Goring, e drept că situația sa era cea mai ingrată. Lordul Goring, reprezentînd punctul de vedere al autorului, se află bineînțeles în primul plan al simpatiei lui. A-l privi în mod critic înseamnă a nu-i diminua inteligența, verva, spontaneitatea cu care afirmă adevăruri (în fond și un hoț poate constata că un altul fură), dar mai înseamnă a nu-l scoate din categoria încriminaților, a nu-l absolvi de tarele clasei sale, a nu uita că și afirmația „că-i simpatizează pe proști... din solidaritate" și aceea că „în Anglia un om care nu ține discursuri nu are șanse de reușită ca politician serios", sînt făcute de pe pozițiile cele mai disprețuitoare față de omul de rînd, ale lordului. Or, este meritoriu pentru actorul Septimiu Sever de a-și exersa talentul în game variate și de a schița figura unui filfizon care-și prinde cu „disgrațioasă grație" o floare la butonieră, după ce a interpretat în alte piese oameni de partid sau țărani muncitori. Dar, furat pe de o parte de text, pe de alta de dorința de a-și critica personajul, actorul a avut *cîteva* măști în acest rol, a fost cînd inteligent, cînd superficial, cînd om de treabă, cînd manechin de modă, cînd sincer îndrăgostit, cînd canalie și în orice caz a jucat cu sinceritate prietenia față de lordul Chiltern, în loc să joace sincer atașamentul său față de privilegiile pe care i le oferă clasa. Tocmai de aceea jocul său a slăbit forța de satiră a spectacolului și a dus la o imagine salonardă a criticii, fiind un factor important al slăbiciunilor acestei reprezentații.

Spre deosebire de el, tînăra actriță Anca Verești a creat din Mabel Chiltern o făptură nici tocmai angelică, nici tocmai ștrengară, dar în orice caz foarte convinsă de bogăția darurilor ei naturale. Și chiar dacă pe alocuri a jucat prea crispat, o notă de satiră la adresa personajului ei pe care n-au avut-o partenerii ei, (chiar dacă aceasta a adăugat serios la lipsa de unitate a spectacolului), a avut totuși darul de a contribui la o mai justă înțelegere a textului.

Privindu-și în mod foarte critic personajul, artistul poporului Jules Cazaban alunecă uneori în stilul comediei bufe și minimalizează tipul omului politic englez, membru al camerei lorzilor. E drept că afișează prestanța fracului, demnitatea omului de lume, că prin întreg jocul său vrea să dovedească că toate acestea țin de paradă, de spectaculos, nu de caracterul intim al personajului, dar este sigur că o morgă mai severă, o ținută mai înghețat sobră ar fi adăugat și la stilul jocului, şi la demascarea marelui politician..

Dacă aproape toţi actorii au avut un ritm de interpretare al lor propriu şi un stil diferit de joc, dacă nici unul din ei nu şi-a acordat jocul la diapazonul textului, singura care a făcut excepţie este Nely Sterian: în fugara apariţie a lady-ei Markby, de la prima intrare în scenă, actriţa a găsit tonul cel mai potrivit şi mişcarea cea mai adecvată pentru a-i sublinia goliciunea sufletească, răutatea, zîmbetul prefăcut, şi pentru a se integra firesc, simplu, în stilul vederilor noastre actuale.

Nu putem afirma că Sorana Coroamă a uitat complet că jonglează cu personaje ale unei lumi ce trebuie arătată în adevărata ei lumină. De pildă, în mişcarea figuraţiei şi chiar în rolurile de minimă importanţă — cum ar fi cele ale doamnei Marchmond (Zoe Anghel), lady-ei Basildon (Beatrice Biega-Kavassi), vicontelui de Nanjac (Victor Rebengiuc), — ea s-a silit că contureze cu o linie caricaturală personajele, scoţînd în evidenţă şubrezenia şi falsitatea lor morală.

Decorul iscălit de Liviu Ciulei şi Paul Bortnovski poartă amprenta aceleiaşi concepţii, monumentalitatea coloanelor şi mobilierului, conferind totodată şi o senzaţie de goliciune, de ceva ce trebuie la un moment dat să se prăbuşească.

Dar cîteva roluri episodice, figuraţia şi decorul nu pot susţine spectacolul dacă însăşi regia nu a considerat firesc să treacă peste limitele autorului şi să întărească ceea ce era palid în conturul personajelor, să lumineze ceea ce era umbrit în biografia lor, să vadă cu ochii de astăzi în lumina unei interpretări artistice realist--socialiste, lumea pe care Wilde a criticat-o. fără însă a se detaşa prea mult de ea.

Dacă vom continua să-i interpretăm pe scriitorii veacurilor apuse fără să aducem în această interpretare punctul de vedere nou, marxist-leninist, ar putea părea că am rămas la nivelul lor şi că timpul s-a scurs în zadar. Or, din fericire, realitatea ne-a demonstrat contrariul şi noi n-avem dreptul s-o desminţim.

Liana Maxy

ROMANTISM ŞI IDEAL REVOLUŢIONAR

Studioul Experimental al Institutului de Teatru „I. L. Caragiale" : *Oraşul visurilor noastre* de Alexei Arbuzov

Noua versiune a piesei lui Arbuzov, *Oraşul visurilor noastre*, se subintitulează „cronică romantică", este concepută pentru a sluji unui „spectacol coral" şi are un singur personaj vîrstnic. Pentru repertoriul teatrelor de tineret, în special, este o lucrare interesantă, ca problematică şi stil, fapt experimentat, spre meritul ei, de promoţia actuală a Institutului de Teatru „I. L. Caragiale" (clasa maestrului emerit Ion Şahighian, asistent D. Esrig). Această producţie a studenţilor reprezintă premiera pe ţară a piesei şi este totodată spectacolul de debut al tinerilor actori. Putem zice, parafrazînd ideea unei cronici din „Contemporanul" scrisă cu un prilej asemănător: prima întîlnire a fost astăzi!

Despre entuziasmul creator al generaţiilor de comsomolişti, s-a scris o literatură bogată, cu orizonturi care privesc trăsăturile morale, aspiraţiile şi lupta celor „născuţi în furtună", aliajul dur din care e alcătuită fizionomia tinerilor comunişti. Cînd la începutul deceniului al patrulea a răsărit ca din pămînt oraşul Komsomolsk în taigaua Extremului Orient, strălucită biruinţă a miilor de braţe tinere asupra naturii încăpăţînate în vitregia ei, fapta comsomoliştilor a devenit un simbol şi un motiv de dreaptă mîndrie. Istoria oraşului Komsomolsk se reflectă la dimensiuni epice largi în romanul *Bărbăţie* al scriitoarei Vera Ketlinskaia, a inspirat poeme şi povestiri, a prilejuit cineaştilor sovietici un foarte popular film artistic.

Recent, Alexei Arbuzov, care a dat imaginea tinereţii pline de răspundere, în cîteva lucrări ca *Tania* şi *Ani de pribegie* (cunoscute spectatorilor noştri), a prelucrat materialul unei piese mai vechi, scrisă cînd pavajul bulevardelor din Komsomolsk mai era cald şi închinată constructorilor care au îmblînzit harta acestei regiuni din taiga.

Felul în care a luat naştere piesa, în prima variantă, este aproape neobişnuit. Arbuzov dă explicaţii în prefaţa alăturată textului dramatic: „Intre anii 1939 şi 1941, un grup de tineri conduşi de regizorul V. N. Plucek și de autorul acestor rînduri au organizat un studio de teatru. Prima realizare a fost *Orașul visurilor noastre*. La baza experienței noastre a stat ideea transpunerii actorului-interpret în poziția de autor al propriului său rol, de autor al întregului spectacol în ansamblu“. El mai adaugă : „...am scris cu un sentiment îndoielnic numele meu pe copertă“. Nu este greu să ne închipuim cîtă pasiune s-a cheltuit în această întreprindere, care a demonstrat eficiența colaborării dintre teatru și dramaturg.

Orașul visurilor noastre, în versiune nouă, menține două perspective pe planul tematicii, al compoziției dramatice și al desfășurării caracterelor : una reportericească, ce consemnează cotidianul (deloc banal), și alta de o factură eroică, poetică, deschisă asupra acelora care au supus natura și au învins propriile lor slăbiciuni, privind uneori moartea în față, pentru a aduce mai aproape viitorul visat. Faptele dramatice se succed însoțite de „intermedii“ corale (o formă de reprezentație proprie ansamblurilor de amatori, între anii 1920 și 1930), în cadrul cărora sînt comentate întîmplările, se face lumină asupra unor gînduri și sentimente ale eroilor și se anticipează acțiunea dramatică. Corul întrunește aici figuri tinere și nu are nimic din rigiditatea străbunului său, corul antic.

Piesa cuprinde trăsături, care o apropie de tradiția dramelor eroico-populare. Un personaj se adresează celor din sală, comsomoliștii de astăzi, asemenea plutonierilor din *Tragedia optimistă* : „Care sînt năzuințele, visurile, idealurile tale, prietene, tu, frate de care mă desparte un sfert de veac ?... Oare și pe tine te cheamă, așa cum ne-au chemat cîndva pe noi, drumuri îndepărtate și cărări neumblate ?... Dacă îți cauți cumva fericirea în singurătate și tihnă, atunci nu a pălit și credința ta în marea cauză căreia noi i-am jertfit tinerețea noastră, viețile noastre ?“. Cel care vorbește astfel, matrozul Belous, este cu cîteva contingente mai tînăr decît confrații săi de arme și de idealuri : Rîbakov din *Orologiul Kremlinului*, Frățiorul din *Uraganul*, Șvandea din *Liubov Iarovaia*. I s-au transmis intransigența și o parte din umorul lor tonic. In final, capetele se apleacă îndurerate lîngă un tovarăș căzut la un pas de victorie. Cu prețul vieții sale el a salvat alte vieți, fără să stea pe gînduri. Din tragic prinde contur optimismul.

Orașul visurilor noastre se mai intitulează, spuneam, „cronică romantică“. Eroii visează, dar nu castele în Spania, ci un oraș modern în inima taigalei. Pentru ei, aceasta înseamnă civilizație, putere sovietică, socialism. Romantism înseamnă să pășești înainte pe căi nebătătorite fără a te descuraja, cu conștiința călăuzitoare a idealului revoluționar. Romantism înseamnă vis înfăptuit. Acesta este sensul poetic al piesei și el se transmite simplu, direct, mobilizator.

Destinele ce se împletesc de-a lungul celor șase tablouri formează o colectivitate care se sudează în lupta cu greutățile, cu natura neprietenească, cu foamea, cu sabotajul dușmanului și greșelile proprii. Subiectul se desfășoară simplu și antrenează o varietate de tipuri. Băieții : din Odesa, din Rostov, din Tula, muncitori, activiști, colhoznici, sau pur și simplu haimanale. Fetele : o șoferiță, o studentă, o fostă conducătoare a unui detașament de pionieri. Harnice, îndrăgostite, curajoase. Primele barăci, acoperișurile sparte, alimentele care întîrzie să vină. La tunderea taigalei, brigăzile se întrec în procente peste plan și își pasează între ele pe cei mai leneși. Greșeli la conducerea șantierului, sectarism și porniri avangardiste în munca secretarului de comsomol, inundații. Cei lași stîrnesc panică și fug hoțește. Colectivul rămîne însă puternic, hotărît, plin de inițiativă. Orașul se înalță, visurile gonesc înainte, cresc oameni adevărați. În slujba cauzei comune își află sensul aspirațiile și fericirea fiecăruia.

In spectacolul studioului experimental ceea ce interesează în primul rînd este interpretarea, fiind vorba de producția unei clase de actorie. Regia constituie o sarcină de catedră, menită să pună în valoare aptitudinile fiecărui interpret, așa cum s-au cristalizat ele în anii de studii. Am asistat totuși, spre lauda profesorului de măiestrie și a asistentului său, la un spectacol în care personalitatea regizorului nu s-a substituit nu știu cărui specific (invocat adesea) și transformat în prejudecată, care a dus, practic, la producții-recital lipsite de coeziune, neatinse de aripa gîndirii regizorale. Remarcăm dezinvoltura cu care a fost abordată convenția scenică, la nivel de sinteză întru totul sugestiv. Este de apreciat unitatea spectacolului, care a fost asigurată printr-o distribuire judicioasă a rolurilor și ritmul alert (părăsit, din păcate, în scena celor trei fugari, cînd se insistă obositor pe lamentările de om beat ale lui Zorin).

Concepția scenografică (dacă se poate numi) nu a satisfăcut și reprezintă o inconsecvență a regizorilor. Utilizînd în exclusivitate practicabile dezgolite, s-a urmărit ideea caracterului *experimental* al spectacolului.

Să spunem lucrurilor pe nume : practicabilele sînt urîte la vedere, tot așa cum dezagreabil este scheletul unei statui, oferit în locul statuii însăși. Ințelegem că elementele abstracte de decor stimulează imaginația actorilor-studenți. Dar cînd „experimentul" se adresează spectatorilor, cu alte cuvinte cînd spectacolul încetează să fie un obiect intern de studiu, jocul de-a „închipuiți-vă că" nu se poate substitui picturii de scenă ori decorului construit.

Arbuzov sfătuiește ca la montarea piesei sale să nu fie creată o ambianță scenică naturalistă, căreia îi opune necesitatea „cadrului poetic". Dar ce fel de cadru poetic poate fi compus numai din tăbliile și barele de sprijin ale practicabilelor? Spectacolul avea de cîștigat în forță de sugestie dacă se insinuau, în decor, taigaua neprimitoare, Amurul, barăcile strîmbe, sau liniile zidirilor care încep să apară.

In clasele lor, studenții-actori se înconjoară opt semestre cu toate obiectele care le cad sub mînă, pentru a închipui decorul și recuzita. Merită deci ca producțiile ultimului an să se bucure de o concepție scenografică în forme și culori care să valorifice deplin ideile textului dramatic.

Orașul visurilor noastre a fost adaptată la condițiile... neobișnuinței spectatorilor noștri cu forma spectacolului coral. Prin reducerea intermediilor corale s-a pierdut ceea ce era caracteristic în concepția piesei, dar nu și esențial. Esențialul s-a păstrat în dialog și a servit ca atare tinerilor interpreți.

Actorii au schițat un complex de tipuri cu înțelegerea cuvenită, ori mai nesigur. Dintre toți visătorii debarcați în taiga, cel mai puțin luat în serios este Zeablik, pentru firea sa poznașă, altminteri inteligent și brav. Servit de o replică suculentă, M. Mușatescu a compus cu naturalețe aerul distrat, felul mobil și spontan de a se manifesta al personajului. Publicul aplaudă replica, dar și discreția cu care e plasată. Fruntașul în muncă Jmelkov este îndărătnic, timid. Interpretarea lui Vasile Ichim îl face simpatic în orgoliul pentru „arta" brigăzii de defrișare al cărei suflet este, serios și adînc legat de soarta șantierului, în clipele cele mai grele. Iarina Ionescu a mișcat o delicatețe sfioasă în rolul Natașei. Iar Andreea Năstăsescu (Korneva) și Rodica Tăpălagă (Niura) au diferențiat clar fondul uman al celor două fete. Unul care seamănă spaima și sentimentul zădărniciei printre comsomoliști este Aleonușkin, fiu de culac. Andrei Prajovski, cu cîteva capete mai înalt decît partenerii, a dominat scena — în acest rol — numai atunci cînd trebuie. Mijloacele sale de interpretare vădesc o mai accentuată maturitate, pondere și linie de gîndire.

Aleonușkin „patronează" din umbră fuga lui Zorin (în trecut, țăran, de aceea un seducător prea stilizat în interpretarea dată de N. Simion) și a lui Jora (personaj cu înfățișare suspectă, cum a ilustrat V. Radovici), urmărind cu răutăcioasă bucurie abaterile secretarului de Comsomol, Agranovski. Procesul descompunerii politice și morale al acestuia din urmă a fost insuficient adîncit de regizori și interpret (N. Modval). Lui N. Mazilu (Dobrov, conducătorul șantierului) i-au lipsit ținuta și prestanța care se impuneau subliniate. P. Băltărețu (matrozul Belous) a avut jovialitate, dar... atît.

In repertoriul studioului experimental, *Orașul visurilor noastre* are de ce și pentru cine figura. Ne amintim, cu acest prilej, că la o depărtare de numai cîteva sute de metri se află Teatrul Tineretului...

Em. M.

TEATRE IN DEPLASARE

TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE" PRINTRE PETROLIȘTII DIN MORENI

Străjuit de turlele zvelte ale sondelor, clubul „Flacăra" se înalță mîndru în mijlocul așezărilor din orașul Moreni, multe din ele purtînd pecetea luminoasă a acestor ani.

Foarte prețuit de muncitorii petroliști din localitate, acest club oferă cele mai diverse posibilități de a-ți petrece timpul liber. Volumele aflate în rafturile bibliotecii ispitesc cu mii de titluri și teme pe iubitorul de carte care a pășit pragul clubului. Cinefilii pot viziona în sala de spectacole, în condiții tehnice excelente, aceleași filme pe care abia le-au văzut sau abia le văd cei din

Capitală. (De curînd, s-a inaugurat și un cineclub care și-a propus să ducă o variată și bogată activitate). Pictorii amatori nu sînt trecuți nici ei cu vederea. Cercul de plastică, care funcționează aici, le dă posibilități multiple pentru a-și dezvolta aptitudinile.

Înainte de a păși pragul sălii de spectacole, te întîmpină un panou pe care distincțiile și diplomele obținute de formațiile artistice ale clubului formează o originală broderie. O mărturie grăitoare a dragostei față de teatru a celor care frecventează clubul este faptul că numai în cursul anului trecut, echipa de teatru a realizat nu mai puțin de patru premiere. Au căpătat viață pe scena clubului, prin strădaniile actorilor amatori din rîndul petroliștilor, și eroii lui Sebastian și Victor Ion Popa, și cei ai lui Kataev și Lovinescu.

Sala de spectacole a clubului poate rivaliza cu cea a unui adevărat teatru. Încăpătoare (aproape 700 locuri), elegantă, ea oferă condiții foarte prielnice unei bune vizionări a spectacolelor. Actorii veniți să joace aici se pot bucura de o scenă spațioasă, bine utilată, de cabine etc. De aceea, drumurile spre acest centru muncitoresc sînt cunoscute nu numai de teatrele din orașele învecinate, și nu sînt ocolite niciodată.

— „Am căutat să organizăm cît mai bine desfășurarea spectacolelor, să oferim condițiuni cît mai bune teatrelor venite la noi — ne declară tovarășul Virgil Moisiuc, directorul clubului. Ca urmare a acestui fapt, unele teatre, care au avut la început rezerve în privința condițiilor, în care vor juca aici, nu se mai abat niciodată din drumurile care duc la noi".

Publicul din Moreni — așa cum am putut să-mi dau seama din discuțiile cu mai mulți spectatori — este foarte exigent. A avut prilejul să vadă nenumărate spectacole și nenumărați actori. Spectacolele bune, de o înaltă ținută artistică pe care le-a văzut, îi oferă un termen de comparație de temut pentru cele slab realizate.

Ni s-a relatat că în urmă cu cîteva luni, sub auspiciile OSTA, au venit în localitate două spectacole de estradă care, avînd drept capete de afiș nume cunoscute, au atras un mare număr de spectatori. Spectacolele au fost însă departe de a împlini așteptările; și publicul și-a manifestat nemulțumirea, dîndu-le un — binemeritat — vot de blam.

De curînd, clubul a contractat cu Teatrul Național din București prezentarea a patru spectacole (*Sălbaticii, Minunata pantofăreasă, Bădăranii* și *Hangița*).

Am însoțit în ziua de 13 februarie colectivul Teatrului Național care urma să prezinte spectacolul cu piesa *Sălbaticii* de S. Mihalkov, pe scena acestui club. Deși autorul și poate chiar actorii (tineri cu toții) sînt mai puțin cunoscuți, publicul a umplut sala aproape pînă la ultimul loc.

Format în cea mai mare parte din muncitori și tehnicieni petroliști, acest public s-a dovedit a fi punctual (cu 10 minute înainte de ora anunțată pentru începerea spectacolului, cele mai multe locuri erau ocupate), disciplinat (n-am auzit de-a lungul întregului spectacol nici cel mai mic zgomot care să trădeze desfacerea vreunui pachet de bomboane sau ciocolată, deși magazinele din Moreni nu duc lipsă de asemenea produse).

Cunoscînd exigențele acestui public, îmi manifestam oarecari temeri în ce privește soarta spectacolului. Dacă interpreții — scăpați de sub ochii de Argus ai regizorului și ai criticilor din Capitală, — vor „trage" în jos sau vor juca în grabă, gîndindu-se să plece mai repede acasă?

Nu s-a întîmplat însă nimic din toate acestea. Spectacolul a avut aceeași ținută artistică pe care am remarcat-o „acasă".

Am urmărit reacția sălii. La început avînd oarecari rezerve, publicul urmărea grav, serios, (parcă prea grav, prea serios) cele ce se petreceau pe scenă. Se părea că nu participă de loc, că nu gustă umorul piesei sau că interpreții nu mai sînt în măsură să-l valorifice așa cum au făcut la București. Secretul acestei rețineri l-am aflat atunci cînd am făcut asociația cu cele relatate înainte, în legătură cu spectacolele de estradă nerealizate, care nu primiseră adeziunea publicului. Așadar, în memoria publicului, mai era prezentă amintirea lor.

Mai tîrziu, cînd și-a dat seama de calitățile spectacolului, de ponderea interpreților, de poezia și sensibilitatea regiei, n-a mai avut nici un fel de rezerve. Gheața fusese spartă. Fețele spectatorilor, încrezătoare, s-au înseninat treptat. Simpatia pentru actori s-a stabilit, și fire nevăzute au început să țeasă o urzeală trainică între scenă și sală. Exemplul adevăratei arte a învins. Publicul a rîs și a fost emoționat. La urmă, a aplaudat din toată inima, prețuind astfel arta actorilor primei noastre scene.

Socotim totuși, cunoscînd acest public generos și exigent, că teatrele, inclusiv Naționalul, ar trebui, la rîndul lor, să dovedească o preocupare exigentă față de repertoriul pe care-l prezintă în deplasări. Pe lîngă comedii să aducă în fața publicului acestuia și spectacole de greutate ideologică și artistică, cu care se mîndresc în Capitală.

I. R.

teatrul de amatori

FĂLTICENI

DIN MUNCA NOASTRĂ, A AMATORILOR...

În Fălticeni, îndată după 23 August, a luat ființă, ca în mai toate părțile țării, o interesantă și entuziastă mișcare teatrală de amatori. Piese ca : *Revizorul, O noapte furtunoasă, O scrisoare pierdută, Năpasta, Mama* (după romanul lui Maxim Gorki), *Pe sub castanii din Praga, Chirița în provincie* și altele au fost prezentate cu mai mult sau cu mai puțin succes, dar totdeauna cu însuflețire, pe scenele locale în interpretarea actorilor amatori din rîndul cărora au făcut și fac parte muncitori, elevi, funcționari, cadre didactice...

În ultimii ani, după înființarea Casei raionale de cultură, îndrăgostiții de scenă s-au strîns în cercul dramatic înființat pe lîngă această instituție și au prezentat piese ca : *Pentru fericirea poporului, Gaițele, Negustorie cinstită, Nemaipomenita furtună, Dreptatea lui Cuza Vodă...* În prezent se găsește în repetiție lucrarea lui Ernest Maftei, *Răzeșii lui Bogdan.*

Cum am mai spus, amatorii fălticeneni au înregistrat adeseori succese remarcabile. Comedia *Gaițele,* de pildă, s-a jucat de șapte ori și de fiecare dată cu sala plină,

Cu *Nemaipomenita furtună* a scriitorului Mihail Davidoglu ne-am prezentat la primul Festival bienal „I. L. Caragiale" și am înregistrat pentru început rezultate care ne-au dat aripi : ne-am clasificat în frunte la etapa regională, am făcut un joc bun la etapa interregională de la Bacău și ne-am clasificat pentru finală, iar la București, jocul nostru a plăcut spectatorilor și cronicarilor, ca și tov. Mihail Davidoglu însuși, care în convorbirea pe care a avut-o cu echipa, și-a manifestat bucuria că amatorii din Fălticeni se mișcă pe scenă fără prea multe stîngăcii, că au un vădit simț pentru artă. Spectacolul nostru a plăcut și juriului, care a răsplătit cu premii speciale pe actorii Dumitru Ion și Dascălu Marioara, ca și pe instructorul echipei.

Dar, faza finală a fost în același timp pentru noi și un bogat schimb de experiență, din care am avut multe de învățat. De altfel, am avut multe de învățat din toată munca desfășurată în cadrul Festivalului bienal „I. L. Caragiale". Nu greșesc dacă socotesc munca aceasta o adevărată cotitură în mișcarea amatorilor de teatru. Lipsurile s-au arătat și ele. Și-i bine că s-au arătat, pentru că astfel pot fi mai ușor lichidate. Asupra cîtorva din aceste lipsuri aș vrea să mă opresc.

Iată, de pildă, în cadrul pregătirii pentru Festivalul bienal, s-a făcut simțită necesitatea ajutorului din partea teatrelor de stat, din partea actorilor profesioniști. Am simțit și noi nevoia, după cum au simțit-o și alte echipe de amatori, din alte părți ale țării. Și ajutorul acesta a fost dat în multe părți.

Dar cum trebuie dat ? Sînt de părere că cea mai bună formă de ajutorare e aceea cînd același actor, pe o perioadă de timp mai îndelungată, sau cel puțin pentru timpul cît se pregătește o piesă, se ocupă de echipa respectivă de amatori. În felul acesta, se asigură unitatea de stil în joc, unitatea viziunii regizorale, creșterea și închegarea organică a spectacolului.

Echipa noastră n-a fost ajutată în felul acesta. N-a fost ajutată propriu-zis în nici un fel. Ne-am descurcat cum am putut și cum ne-am priceput. Sau poate adeseori cum *nu ne-am priceput*. E drept că ajutorul e și cam greu de dat la noi : nu avem nici un teatru de stat în apropiere, iar teatrul din Botoșani, recent înființat, e copleșit de munca și sarcinile inerente începutului. Abia în ultimele săptămîni înainte de fazele interregională și finală, la intervenția Secției regionale de învățămînt și cultură, ne-au vizitat, pe rînd, doi actori din Capitală și unul de la teatrul din Botoșani. Toți acești actori, însuflețiți de un adevărat spirit tovărășesc, au stat la noi cîteva zile, ne-au comunicat lucruri deosebit de interesante, ne-au sfătuit. Toți trei au lucrat direct cu oamenii, asistînd la repetiții, dînd indicații de regie, explicînd și adîncind anumite fragmente din text, iniţiindu-ne în anumite măiestrii actoriceşti. Actorii amatori au rămas încîntaţi de competenţa şi căldura cu care li s-a dat acest ajutor. Dar... rezultatul final n-a fost cel aşteptat. Adeseori, indicaţiile unuia veneau în contradicţie cu ale altuia, sau contraziceau linia regizorală iniţială pe firul căreia s-a structurat întregul joc al actorilor. Şi desigur, lucrul nu e de mirare. În interpretarea unui rol ca şi în închegarea unui spectacol, sînt nenumărate variante şi posibilităţi, în ceea ce priveşte mişcarea pe scenă, tonul, expresia feţei, felul de a asculta pe altul etc. ...

Dar, în condiţiile mai multor sfătuitori, cum am avut noi, a apărut deruta, dezorientarea, dezarticularea jocului, desfacerea lui din sudurile iniţiale, măcinarea unităţii interioare şi exterioare. A fost nevoie să ne întoarcem la jocul de bază cu care eram obişnuiţi şi să ne străduim să selectăm şi să asimilăm organic numai ceea ce se arăta în consonanţă cu jocul pe care-l deprinsesem. Altele ar fi fost rezultatele, cum am spus, dacă am fi avut ajutorul de la început, inainte de formarea deprinderilor şi dacă acest ajutor ar fi fost dat de un singur actor. Că este aşa, s-a văzut la faza finală, unde echipele pregătite în mod consecvent de acelaşi actor profesionist sau regizor (mă refer la unele echipe bucureştene şi la echipa de la Tg. Ocna) au excelat prin ritm susţinut, bună dicţiune, echilibru între întreg şi părţi, armonie între diferitele componente ale spectacolului ca: joc, costumaţie, decor, recuzită etc. Se vedea bine că toţi aceşti factori din care se încheagă un spectacol se încadrează firesc, fără stridenţe, în o singură viziune artistică a unui singur sfătuitor.

***

O problemă care trebuie rezolvată de urgenţă pentru a îmbunătăţi activitatea echipelor de amatori, e fără îndoială cea privitoare la repertoriu. Repertoriul potrivit pentru echipele de amatori e sărac. E cu mult în urma vieţii. Ce uriaşă bogăţie de aspecte în viaţa noastră nouă, dar ce puţin sînt oglindite aceste aspecte în piesele de teatru recomandate echipelor de amatori. Amatorii fălticeneni au simţit din plin lucrul acesta. Luni de zile s-au frăsuit în alegerea unei piese potrivite cu care să se prezinte la Festivalul bienal. Am citit împreună aproape toate piesele privitoare la colectivizarea agriculturii, dar de fiecare dată am trăit sentimentul amar că piesele respective, cu puţine excepţii, n-au prins esenţialul, sau dacă l-au prins, nu l-au exprimat cu vigoare artistică, convingător.

În cele din urmă, m-am oprit la *Nemaipomenita furtună*. Cred că la alegerea acestei piese a contribuit mult prestigiul de care se bucură tov Mihail Davidoglu în rîndul actorilor amatori. Ei îl iubesc şi privesc cu admiraţie pe cel ce a scris *Minerii, Horia, Cetatea de foc.*

Dar, în ceea ce priveşte piesa *Nemaipomenita furtună*, lucrurile n-au mers cum ar fi trebuit. Amatorii au înţeles îndată şi au simţit că piesa are lipsuri serioase. Tovarăşul Dumitru Ion, actorul amator care l-a interpretat cu însufleţire şi cu multă personalitate pe bătrînul cioban Ciorogariu, s-a simţit în permanenţă stingherit de nenumăratele cruci, rugăciuni şi invocări ale celor mai diverşi sfinţi din calendar, la care l-a obligat autorul. Ba o dată, tov. Dumitru s-a supărat de-a binelea : avînd de înşirat un pluton întreg de sfinţi printre care şi pe sfîntul Vavilă, a spus din greşeală „sfîntul Davila". Alteori tovarăşul Dumitru se oprea din joc şi exclama dezolat : „nu merge, măi fraţilor !" Pasămite, omul simţea că între dîrzenia de piatră a omului de la munte, îndrăgit de viaţa nouă, capabil să-l rupă de la inimă pe fiul său ticălos, şi între misticismul cu care l-a înzestrat autorul, e o contradicţie fundamentală, de neîmpăcat.

***

Şi aş vrea să mă mai opresc la un aspect al muncii amatorilor. Membrii cercului dramatic din Fălticeni au hotărît, încă de acum cîţiva ani, să asiste la toate spectacolele teatrale prezentate de echipele de profesionişti, să le urmărească cu atenţie, apoi să se adune la Casa de cultură şi să discute pe marginea spectacolului, să-l analizeze. E un lucru bun acesta. Dă rezultate. Amatorii noştri au învăţat o mulţime de lucruri. Bine organizate, aceste vizionări de spectacole şi urmate de discuţii bine orientate formează un adevărat curs de iniţiere a amatorilor în arta scenei. Neajunsul constă în faptul că de multe ori echipele care vin nu prezintă spectacole de calitate. Cu excepţia tovarăşilor de la teatrul din Bacău, care vin întotdeauna bine pregătiţi, celelalte echipe se prezintă obosite, plictisite, cu neglijenţă în decoruri, în costumaţie, în dicţiune, în trăirea interioară. Se vede bine că cuvintele sînt spuse mecanic, ca nişte găleţi care ies la suprafaţa fîntînii mereu goale !

Cred că e o datorie a echipelor de profesionişti, să nu uite că, atunci cînd prezintă un spectacol într-un oraşel ca Fălticeni, sînt urmărite cu interes şi dragoste de marea masă a spectatorilor şi că în rîndul acestor spectatori sînt şi actorii amatori care vor neapărat să înveţe cîte ceva.

Prof. V. Popa
instructor artistic

teatrul de păpuşi

PERSPECTIVELE REPERTORIULUI TEATRELOR DE PĂPUŞI PENTRU VIITOAREA STAGIUNE

In discuţiile care au avut loc cu prilejul Festivalului internaţional al teatrelor de păpuşi şi marionete a reieşit cu limpezime că una dintre problemele care preocupă astăzi în modul cel mai acut pe păpuşarii din cele mai diferite ţări este problema dramaturgiei genului. Se pare că în raport cu mijloacele de expresie scenică păpuşărească în continuă şi evidentă evoluţie, piesa, scenariul de păpuşi au rămas în urmă, că, faţă de o atare situaţie, eforturile mişcării teatrale păpuşăreşti de pretutindeni se îndreaptă, în principal, către normalizarea acestui raport.

De necesitatea unei îmbogăţiri, a unei împrospătări a repertoriului, atît din punct de vedere tematic, cît şi artistic, se resimte (îndeosebi, după ce în privinţa artei spectacolului a dovedit în întrecerea din Festival calităţi remarcabile) şi arta păpuşărească din ţara noastră.

Concluziile ce decurg pentru întregul nostru front ideologic din documentele plenarei C.C. al P.M.R. din iunie 1958, concluzii care se referă — în principal — la necesitatea purităţii şi fermităţii ideologice, sînt de asemenea stimulente de prim ordin pentru crearea şi în domeniul dramaturgiei păpuşăreşti a unor lucrări pătrunse de ideile inalte, constructiv-educative ale epocii noastre.

Unele colective teatrale fruntaşe din diferite colţuri ale ţării şi Serviciul repertorii din Direcţia Teatrelor, înţelegînd răspunderea ce le revine în stimularea creării unei dramaturgii păpuşăreşti originale, au iniţiat o serie întreagă de acţiuni menite să solicite interesul unor autori talentaţi, din activitatea cărora să răsară acea producţie mult aşteptată de piese şi scenarii, în care să se întîlnească în mod fericit tema utilă, in slujba educaţiei publicului, cu autenticile mijloace artistice teatrale şi cu acel — poate nu îndeajuns de definibil, dar intuibil — specific păpuşăresc.

De la organizarea unor discuţii cu scriitorii, la Uniunea Scriitorilor, la Departamentul Culturii, la Teatrul „Ţăndărică“, despre dramaturgia păpuşărească, pînă la solicitarea individuală, repetată, a unor scriitori şi pînă la publicarea unor materiale cu privire la problemele genului, toate mijloacele au fost folosite spre succesul acţiunii noastre. Rezultatele însă nu au fost totdeauna cele scontate. La consfătuirile amintite, scriitorii au venit într-un număr destul de mic, iar cei mai valoroşi, a căror prezenţă am fi dorit-o cel mai mult, au lipsit aproape cu desăvîrşire. Care să fie motivele ? Să mai fi rămas oare în concepţia unora — cu toate că arta noastră păpuşărească şi-a cîştigat în ultimii ani, atît în ţară cît şi în străinătate un loc de frunte — părerea că a scrie pentru păpuşi înseamnă a aborda un „gen minor“ ? Sau poate pe unii scriitori, îi îngrijorează acel „specific păpuşăresc“ ale cărui coordonate nu le-au găsit încă strînse într-un sistem de principii precise, care să-i ajute în elaborarea lucrărilor lor ?

Nu se poate spune însă că actualmente, scriitorii care doresc cu adevărat să servească arta păpuşărească nu găsesc destule materiale teoretice şi exemple vii — mai precis, spectacole — care să le sugereze, măcar în parte, cerinţele genului. În prezent avem bucuria de a fi izbutit totuşi să apropiem de teatrul nostru de păpuşi cîţiva scriitori fruntaşi ca : Cezar Petrescu, Victor Eftimiu, Veronica Porumbacu, Vl. Colin şi alţii.

S-a izbutit (ce e drept, mult mai uşor) să se formeze şi un nucleu de scriitori debutanţi, cu talent, cu ataşament pentru arta păpuşărească care, alături de scriitorii amintiți, vor contribui desigur la acoperirea necesităților repertoriului viitoarei stagiuni.

Care este în fapt situația, care sînt, așadar, perspectivele ? Cu toate că, datorită slabei participări a scriitorilor fruntași, nu se poate prevedea un reviriment total pozitiv în ceea ce privește profilul viitorului repertoriu, totuși o anumită ameliorare a situației se poate prevedea. Înțeleg aceasta în primul rînd în ceea ce privește scrierea unor texte de spectacole a căror tematică este strîns legată de realitatea zilelor noastre. În acest sens voi aminti programele de estradă, cu scenete satirice la adresa unor racile ale contemporaneității, a purtătorilor acestor racile.

Promițătoare se anunță îndeosebi lucrările pe care le pregătesc scriitorii Al. Popovici și Sonia Larian (aceasta din urmă a inclus printre scenetele sale și cîteva de satiră antiimperialistă).

Remarcabil la aceste două lucrări este și faptul că folosesc și fructifică în caracterizarea personajelor experiențe dintre cele mai înaintate în materie de posibilități scenice păpușărești. Amîndouă vor forma, după cum este lesne de înțeles, baza unor spectacole pentru adulți.

Interesantă atît ca tematică (tema exploatării coloniale) cît și ca posibilități de creație artistică păpușărească, se prevede și piesa pentru copii pe care o scrie Mioara Cremene *Povestea din fundul ceștii de cafea.* Este de fapt povestea unui băiețel care s-a născut în robie, pe pămînturile unui plantator de cafea, lacom pînă la neverosimil, crud pînă la sadism. Soko, micul erou al piesei, rămas orfan de amîndoi părinții, moștenește din partea acestora numai „stîlpul datoriilor", stîlp pe care stăpînul avea grijă să îngrămădească mereu liniuțele care marcau creșterea datoriilor. Ajutat de prietenii săi, micul Soko va izbuti totuși, pînă la urmă, să scape de crudul său exploatator, care-și va primi pedeapsa binemeritată.

Una dintre temele care suscită astăzi într-un mod cu totul deosebit atenția spectatorilor de vîrstă școlară este desigur cea științifico-fantastică. Tocmai aceasta explică și străduințele noastre de a dobîndi piese bune, de acest gen. Din păcate însă, cei mai mulți dintre autorii care au prezentat proiecte sau piese gata scrise, încercînd să răspundă acestei necesități, nu au izbutit pe măsura bunei lor intenții. Lucrările lor erau de cele mai multe ori o îngrămădire de detalii tehnice, obositoare și prezentate într-o formă neartistică, cu un pretext de conflict care rămînea în afara atenției spectatorului. Sau alteori, chiar dacă prezentau oarecari calități judecate prin prisma textului pentru teatrul cu actori, valorau mult mai puțin din punctul de vedere al cerințelor scenei de păpuși. Avem totuși cîteva speranțe în ceea ce privește piesa științifico-fantastică pentru păpuși. Ele se datoresc autorilor Mihail Stoian, Mircea Sîntimbreanu, C. Ghenea și regizorului Ștefan Lenchiș de la Teatrul „Țăndărică". Împreună cu actorul mînuitor Costel Popovici (autorul spectacolelor *Povestea unei păpuși de lemn* și *Măriuța și merele de aur)* Ștefan Lenchiș va putea confirma în mod pozitiv teoria mult discutată a necesității simbiozei între scriitor și regizor în domeniul teatrului de păpuși.

Alte realizări în ceea ce privește tema pentru școlari se așteaptă din partea lui Călin Gruia, care scrie *Minunata împărăție cu palate de hîrtie* (bineînțeles, este vorba de împărăția cărților) și din partea lui V. Athanasiu, autor care a mai scris o piesă pentru păpuși cu unele calități : *Maitra* (în repertoriul actual al mai multor teatre). S-a trimis nu de mult către teatre textul aprobat al debutantei Lizica Mușatescu, intitulat : *Micii mușchetari.* Eroii piesei sînt trei pionieri care, treptat, mai întîi numai din spirit de aventură, mai apoi din datorie pionierească, ajung să se angreneze într-o acțiune de denunțare a unor braconieri care, sfidînd legile statului, vînau pe ascuns în stațiunea de rezervație naturală a pădurii din marginea satului.

O farsă spumoasă, în care satira e îndreptată împotriva tendinței unor copii de a identifica situațiile și personajele fictive ale basmului cu realitatea și de a-și dori aventuri de dragul aventurii, a conceput și Carmen Mihuțescu prin al său : *Ionel cel viteaz.*

Al. Mitru, în afară de *Isprăvile lui Hercule,* în pregătire la Teatrul „Țăndărică", (piesă care pe de o parte este un elogiu adus măreției și vitejiei omului în luptă cu greutățile vieții, iar pe de altă parte o satiră la adresa „faunei" de zeități olimpice), lucrează cu sîrguință la *Legenda Mureșului și a Oltului,* legendă care exaltă dragostea față de patria noastră.

Gica Iuteș, cu același procedeu de îmbinare firească a realului cu fantasticul, care l-a aplicat și la prima sa piesă de păpuși, intitulată *Praștia Năzdrăvană* (care se joacă cu succes la Teatrul din Pitești), scrie acum cea de-a două piesă, care va fi o comedie din viața școlarilor, cu titlul provizioriu : *Colțul viu.*

Nici spectatorii cei mai mici nu au fost dați uitării. Pentru ei lucrează Octav Pancu-Iași, Viorica Hubber, Luiza Vlădescu, Magda Micu și alții.

Cele două acte ale piesei lui Pancu-Iași, prezentate pînă acum, prevestesc îndeosebi prin umorul și binecunoscuta vervă a scriitorului, un spectacol care-şi va delecta din plin spectatorii.

Luiza Vlădescu a dramatizat două din schiţele apărute într-una din cărţile sale pentru copii (*Legenda ghiocelului şi a viorelei* şi *Mămico, e 8 Martie)*.

Magda Micu, de curînd atrasă în domeniul literaturii păpuşăreşti, a ilustrat într-o piesă într-un act, călătoria plină de peripeţii şi emoţii a unei fetiţe certate cu curăţenia: *In împărăţia periei de dinţi*.

Majoritatea lucrărilor amintite mai sus au fost angajate cu Ministerul sau cu Teatrul „Ţăndărică", pe bază de contract. Din păcate însă puţine dintre ele au ajuns pînă acum la acea fază cînd pot fi promovate. Cele mai multe se află abia în „prima formă"; altele sînt scrise parţial, iar altele se găsesc numai în stare de proiect. Cele mai multe constituie, aşadar, perspective, mai mult sau mai puţin certe. În afară de ele, ne mai rămîn promisiunile; promisiunile lui Vladimir Colin, ale lui Horia Lovinescu, Al. Mirodan, Radu Boureanu şi ale altor scriitori valoroşi. Se mai aşteaptă realizarea unor lucrări, ca rod al muncii unor teatre de provincie cu diverşi autori locali. Printre teatrele care au obţinut unele succese în acest sens, se numără cel din Cluj (cu *Povestea stupului* de Alex. Căprariu), cel din Craiova (cu dramatizările unor schiţe de Caragiale), cel din Sibiu (cu *Luminiţa în ţara negurilor* de E. Ţetelea), cel din Brăila (cu *Glie voinicul* de M. Florian) etc. E deosebit de pozitivă munca acestor teatre cu autorii, deoarece sîntem convinşi că teatrele de păpuşi trebuie să devină treptat acele laboratoare în care vor putea să se nască, pe viitor, cele mai izbutite lucrări ale genului. Îndrumarea pe cît va fi posibil a autorilor pentru munca direct cu teatrele, adică spre cei care sînt chemaţi să dea viaţă personajelor, ideilor imaginate de autori, iată una din metodele prin care Direcţia Teatrelor scontează să obţină pe viitor rezultatele cele mai pozitive.

Concursul de piese pentru teatrele de păpuşi iniţiat de Minister în cinstea celei de-a 15-a aniversări a Eliberării, oferă de asemenea unele posibilităţi de îmbogăţire a repertoriului teatrelor în stagiunea care ne stă înainte. Pentru o cît mai numeroasă şi eficace prezenţă a scriitorilor la concurs şi, în genere, pentru stimularea creaţiei dramaturgice destinate scenei cu păpuşi, din iniţiativa Direcţiei Teatrelor a fost organizată o discuţie cu autorii, privind temele care interesează acum teatrele noastre în modul cel mai acut. Scriitorii prezenţi în şedinţă şi-au luat angajamente concrete, unii dintre ei fixînd chiar şi termenele de finisare a lucrărilor lor. A reieşit, de pildă, că Mircea Crişan şi Al. Andy vor scrie un spectacol de estradă pentru adulţi; că Al. Mitru se gîndeşte să participe la concurs cu o piesă care să stimuleze pe şcolari în alegerea din vreme a unei meserii; că Mircea Sîntimbreanu, în afară de spectacolul ştiinţifico-fantastic al cărui proiect s-a discutat la teatrul „Ţăndărică", intenţionează să scrie o piesă de satiră şi umor pentru şcolari, al cărei erou principal să fie tradiţionalul Ţăndărică, contemporaneizat; că Nicuţă Tănase va aborda pentru prima oară genul, scriind o piesă de aventuri în felul binecunoscutei sale povestiri: *Ora H*; că Viorica Hubber doreşte să termine, pînă la încheierea concursului, două piese care să trateze într-un cadru de basm eliberarea patriei de fascism şi, respectiv, dragostea şi respectul pionierului pentru cravata sa roşie; că Veronica Porumbacu şi Viorica Filipoiu, după succesul obţinut cu dramatizarea *Poveştii porcului*, intenţionează să dramatizeze un alt basm al lui Creangă: *Punguţa cu doi bani*; că Al. Popovici va participa la concurs cu o piesă de eroi-pionieri din mediul sătesc şi cu o piesetă pentru preşcolari; că, în sfîrşit, pe Nella Stroescu o animă dorinţa de a-l readuce pe scenă pe veselul Vasilache, care să fie personajul central al unui spectacol de scurte scenete satirice pentru sate, uşor adaptabile realităţii concrete din fiece sat. Chiar şi din această simplă enumerare reiese clar că multe dintre temele de a căror lipsă se resimte repertoriul actual al teatrelor noastre de păpuşi, vor fi abordate.

Şi dacă la toate acestea adăugăm şi traducerile din dramaturgia păpuşărească a altor ţări, cît şi piesele originale aflate în portofoliul Direcţiei Teatrelor, cred că putem considera că ne aşteaptă o stagiune frumoasă, care va întîmpina cum se cuvine a 15-a aniversare a Eliberării patriei noastre

Emilia Căldăraru

însemnări

SUFLERUL

Personajul din cuşcă e un personaj important. Rolul lui e să vorbească — dar să nu fie auzit decît de interpreţii de pe scenă. Se întîmplă însă şi altfel: ca acest personaj să... nu-şi joace bine „rolul" şi să se lase auzit — şi încă foarte bine — de spectatori. Am asistat la o reprezentaţie cu piesa *Omul cu arma*, la Teatrul Municipal. Din pricini motivate sau nu (ceea ce, în fond, nu interesează pe spectatorul care şi-a plătit biletul), interpreţii, aproape toţi şi mai ales cei din rolurile principale, se poticneau înainte de fiecare replică, dînd impresia unei improvizaţii ad-hoc. Cîte unul din actori rămînea cu gura deschisă, pradă unui lapsus, ce părea comic celorlalţi interpreţi care-şi puteau cu greu stăpîni hazul (din păcate, spectatorii nu încercau aceleaşi simţăminte). Păcat! Păcat, pentru că e vorba de un spectacol excelent, stricat de prezenţa nedorită a unui nou personaj: suflerul!

Am asistat apoi şi la o reprezentaţie cu piesa *Vodă Cuza şi Unirea* la Teatrul Tineretului. Aici se produsese un fenomen ciudat: jocul actoricesc se concentrase subit în jurul cuştii suflerului, a cărui voce răsuna vehement, acoperind uneori vocile actorilor.

Şi aici, aproape toţi actorii (pe lîngă un ciudat plictis) lăsau să se facă puternic auzită vocea „omului din cuşcă".

Acelaşi lucru şi la conferinţa experimentală despre Schiller, în cele cîteva fragmente interpretate exclusiv de tineri actori ai Teatrului Naţional „I. L. Caragiale". De ce trebuie în aceste ocazii să *auzim* fiecare replică de cîte două ori? Ce au de spus direcţiile teatrelor respective, consiliile artistice?

Intîmplarea cred că se asociază cu o veche anecdotă cunoscută în lumea teatrelor de altădată. Se spune că, mai de mult, un samsar investise nişte bani într-o „afacere teatrală". După reprezentaţie, actorii au trecut pe la „financiar" pentru onorariu. Ultimul a intrat suflerul.

— Dumneata cine eşti?

— Suflerul.

— Şi ce faci? Că pe scenă nu te-am văzut!

— Suflu rolurile actorilor!

— Atunci, să te plătească ei!

. . . .

N-ar fi cazul, ca actorii vizaţi de noi, să se gîndească măcar la propuneri de primă pentru suflerii respectivi?

„CA LA BUCUREŞTI"

Firesc, Capitala e generatoare de „modă". Prima pălărie de o anumită circumferinţă cu un anume unghi de înclinaţie pe sprînceana dreaptă sau stîngă, porneşte din sala Ateneului sau din Sala Sporturilor Floreasca şi drumul ei către provincie e destul de rapid. Fenomenul poate fi înţeles, explicat şi chiar acceptat. De o bucată de vreme un fenomen asemănător a început să se petreacă şi în teatru: ochii sînt îndreptaţi, aproape exclusiv, către teatrele din Capitală.

Joacă teatrul Tineretului *Bunbury?* 1—2—3—4—5 teatre din provincie şi-au amintit subit de piesa lui Wilde. S-a jucat undeva la Bucureşti o piesă de Eduardo De Filippo? Alte cîteva teatre din provincie l-au descoperit şi ele subit pe acelaşi autor italian. Exemplele se pot multiplica.

Uneori, argumentele provinciale sînt şi de altă natură.

— Trebuie să fie o piesă grozavă. O pune doar regizorul X. Haide să facem o adresă în care să arătăm că şi noi avem urgent nevoie de această piesă!

Uitîndu-se pe distribuţie, un alt director provincial reflectă:

— Bună piesă. Tocmai ce-mi trebuie mie. Joacă în ea cinci comici, trei femei şi doi actori de compoziţie. Mai e şi un rol pentru un artist al poporului. Merge şi un „emerit" de-al nostru!

Şi iată cum, uneori, şi nu din întîmplare, la Direcţia Teatrelor vin solicitări de piese care nu sînt decît urmarea acestei mode: „ca la Bucureşti!"

Există însă un antidot, pe care teatrele trebuie să şi-l aplice singure: munca temeinică a consiliilor artistice, strădania pentru găsirea unui profil specific al teatrului, activitatea spornică a secretariatelor literare etc. etc.

CONFERINŢE EXPERIMENTALE

Timide la început (prin frecvenţă), conferinţele experimentale au început să se facă din nou simţite. După „o seară Hasdeu" prezentată de Teatrul Armatei — o conferinţă ţinută de I. M. Sadoveanu, urmată de spectacolul *Trei crai de la răsărit* —, Teatrul Naţional a sărbătorit bicentenarul Schiller.

Am asistat la o conferinţă sobră (Al. Philippide) documentată, respirînd un voit aer didactic (nenumăraţi tineri în sală, înarmaţi cu maculatoare şi creioane îşi luau note), care ne-a prezentat o justă viziune asupra dramaturgiei lui Schiller. Încadrat în coordonatele epocii sale, analizat în lumina curentului „Sturm und Drang", Schiller, poet dramatic cu tendinţă, Schiller, bard al libertăţii, a fost—şi prin propriile sale concepţii estetice — prezentat de poetul conferenţiar.

Din păcate, tocmai pe prima noastră scenă, partea de exemplificări a fost prezentată la un nivel cu totul insuficient. Nu ştiu din ce pricină nici regizorul, nici interpreţii şi mai ales nici... fragmentele interpretate nu au fost nici într-un fel prezentate, sau măcar anunţate. Caracterul de improvizaţie a colorat neplăcut demonstraţia actorilor noştri, care de fapt nici nu-şi cunoşteau aproape de loc rolurile. Mişcare stîngace, debitare retorică a rolurilor, scene ridicole (la un moment dat, eroul principal din *Conjuraţia lui Fiesco* îşi bate pe umăr amicul de luptă, din a cărui mantie se ridică un nor de praf, deşi pasămite omul era unul din fruntaşii oraşului), toate acestea nu au putut ilustra decît negativ opera dramatică a lui Schiller.

Salutînd reluarea conferinţelor, cerem cu stăruinţă mai multă grijă, exigenţă pentru exemplificări, deşi (sau tocmai pentru că) publicul e format aproape în majoritate din auditori tineri ce vin să înveţe şi mai ales să iubească teatrul... bun!

Al. Popovici

PROMPTITUDINE

Răspunzînd unora din cerinţele formulate cu prilejul consfătuirii dintre conducerile teatrelor şi responsabilii culturali din întreprinderi, care a avut loc la redacţia revistei noastre, Teatrul Armatei a iniţiat în ziua de 16 februarie, în sala Magheru, prima consfătuire cu activiştii culturali din întreprinderi, instituţii, şcoli etc. Ea constituie — după cum promite conducerea teatrului — doar începutul, primii paşi pe calea stabilirii unei legături mai strînse între acest teatru şi responsabilii culturali. Pe viitor, Teatrul Armatei intenţionează să organizeze asemenea consfătuiri înaintea fiecărei premiere.

În cadrul întîlnirii, Teatrul Armatei a făcut cunoscute cîteva din acţiunile proiectate pentru o mai bună popularizare a spectacolelor sale. Dintre acestea, apreciem iniţiativele de a da spectacole cu preţuri reduse în sălile din cluburile întreprinderilor, de a organiza recitaluri de poezie sau spectacole cu fragmente din piesele înscrise în repertoriul teatrului, de asemenea, măsura de a pune la dispoziţia comisiilor culturale din comitetele de întreprindere, programe, afişe, panouri, vitrine cu fotografii.

Luînd cuvîntul, delegatul Uzinelor Metalurgice Griviţa a propus teatrului să pună la dispoziţia întreprinderilor, în scopul de a fi citite la staţiile de amplificare, şi recenzii asupra pieselor introduse în repertoriu.

Un alt responsabil cultural a subliniat necesitatea reîmprospătării repertoriului, măririi numărului de premiere — problemă care a fost discutată pe larg la consfătuirea ţinută în redacţia noastră.

După dezbateri (despre care trebuie să ne mărturisim regretul că nu au fost îndeajuns de vii, însumînd prea puţine luări de cuvînt din partea responsabililor culturali, aflaţi în sală), dramaturgul N. Tăutu a vorbit despre noua sa piesă *Opriţi-l pe Dick Warrings.*

În continuare, a fost prezentat spectacolul cu piesa *Lîngă Poarta Brandenburg,* de Erich Maria Remarque. Prezentarea acestui spectacol vine, de asemenea, să împlinească o veche doleanţă a responsabililor culturali, aceea de a li se crea de către teatre posibilitatea să vadă din timp toate spectacolele pentru a nu fi puşi în situaţia neplăcută de a nu le cunoaşte, atunci cînd distribuie bilete pentru ele.

Apreciind iniţiativa Teatrului Armatei, aşteptăm ca şi celelalte teatre să-i urmeze exemplul cît mai curînd.

Ilie Rusu

replica noastră

DRAMA DE LA „IL DRAMMA“

În articolul de fond al numărului pe noiembrie 1958 al vechii reviste de teatru „Il Dramma“ din Torino, un anonim, care nu se desemnează decît prin mărturisirea că a fost „multă vreme actor“, admonestează cu asprime teatrele italiene. Pentru ce? Pentru că în greaua lor luptă pentru a supraviețui, în zbuciumul lor fără răgaz pentru asigurarea zilei de mîine, nemaiștiind oamenii ce să facă, recurg uneori și la piese din repertoriul străin. Articolul a fost scris cu prilejul reprezentării de către un grup de actori, la Teatrul Olimpia din Milano, a capodoperei lui Caragiale *O scrisoare pierdută*. „Fostul multă vreme actor“, crezînd că apără astfel drepturile autorilor dramatici italieni, care pasămite, o duc destul de greu cu firimiturile ce le pot cădea de la masa firavă a bietelor formații de teatru veșnic migratoare din Italia, împroșcă cu invective și insulte în dreapta și-n stînga: regizori, actori, autori de altă naționalitate, susținînd în același timp că nu face naționalism. (Prin asta „fostul multă vreme actor“ vrea probabil să precizeze că a trecut la o etapă mai avansată, la șovinism.)

Bineînțeles, calul de bătaie rămîne *Scrisoarea pierdută* și Caragiale al nostru.

Astea toate le face un fost actor. O mică paranteză. Ce înseamnă „fost actor“? Actor ratat? Adică un biet om care a încercat să facă teatru, dar a fost dat de o parte de valurile vii ale artei scenice, așa cum valurile mării scuipă la mal mortăciunile putrezite. E la mijloc o dramă, evident! Dar, ce putem face? Deci să trecem mai departe.

Fostul actor — mortăciunea putrezită — găsește că *Scrisoarea pierdută* nu e o comedie, ci „cadavrul unei comedii“ pe care au *deshumat-o* fără rost actorii din Milano. Pe Caragiale îl taxează drept „mediocrul autor romîn“ și se miră cum de au ajuns actorii din Milano să-l descopere în „decrepita Romînie a lui Caragiale“.

Nu vom încerca să apărăm pe marele nostru satiric de balele cu care vrea să-l mînjească mortăciunea putrezită. E treaba revistei „Il Dramma“ să-și caute redactori știutori de carte, care astfel fiind, puteau să afle că „modestul Caragiale“ a fost jucat de-a lungul și de-a latul globului, din China pînă în America latină, din Finlanda pînă în Egipt. Că *O scrisoare pierdută*, înainte de a fi „deshumată“ la Milano, ca să lase muritori de foame pe autorii indigeni, a fost jucată nu numai în „decrepita Romînie“, ci și la Paris, la Viena, la Berlin, la Anvers, la Praga, la Helsinki, la Varșovia, la Bratislava, la Cairo, la Budapesta, la Sofia, la Moscova etc. etc. Că, cronicarii de teatru din toată lumea, cu nume mai sonore și mai precise decît al fostului actor, comentînd pe Caragiale au pomenit adesea de Gogol, de Courteline, de Bernard Shaw sau Molière. Sau că Teatrul Național din București, care poartă numele lui I. L. Caragiale, adaugă în fiecare an sute de reprezentații la palmaresul „modestului“ autor. Și căruia, așa stînd lucrurile, grosolăniile inserate în paginile revistei „Il Dramma“ nu-i pot întuneca reputația.

Iar dacă e prea mult să se ceară redacției acestei reviste să caute în sînul său oameni la curent cu mișcarea teatrală internațională, îi putem recomanda o metodă de erudiție mai simplă, mai ieftină: să caute în *Dictionnaire des Oeuvres* al lui Laffont-Bompiani, paginile în care se vorbește despre Caragiale și unde ar fi putut găsi suficiente informații care să o împiedice de a se face de rîs.

Scopul nostru însă, după cum am spus, nu este să apărăm un mare scriitor de un atac pe cît de josnic, pe atît de ridicol. Pe Caragiale, ca pe orice scriitor adevărat, îl apără de lătrăturile potăilor un singur avocat : opera lui. Pe care însă trebuie s-o cunoşti. Şi s-o înţelegi.

Vreau numai să spun cîte ceva revistei italiene despre teatrul în „decrepita Romînie".

Aflaţi, vă rog domnilor „foşti multă vreme actori" din redacţia revistei „Il Dramma", că în ţara mea actorii nu sînt nevoiţi să-şi aleagă repertoriul după criteriul economisirii „celor cîteva lire ce reprezintă drepturile de autor". În „decrepita Romînie", toţi — dar absolut toţi — slujitorii artei scenice sînt puşi la adăpost de grija zilei de mîine. În ansamblul efortului de construire a socialismului, ei îşi văd liniştiţi de munca lor creatoare, în cele aproape 40 de teatre naţionale şi de stat, întemeiate pe tot cuprinsul ţării în anii de democraţie populară. În ţara mea, scriitorii de teatru, la rîndul lor, nu sînt nici ei constrînşi de foame să se lupte pentru a înlătura de pe afişele teatrelor glorioasele nume ale marilor autori din trecut, sau să ceară o umilitoare protecţie împotriva pieselor străine. Existenţa lor nu este lăsată la cîştiguri aleatorii de „cîteva lire", pentru care să se războiască prin interpuşi anonimi cu grupuri sporadice de actori. Ci prin contracte ce le încheie anticipativ cu teatrele şi pe baza cărora primesc remuneraţii substanţiale, care să le permită să-şi desăvîrşească lucrările ; şi prin drepturi de autor legal stabilite — fără luptă cu actorii — la respectabila cotă de 20% din reţeta realizată cu piesa lor. Datorită acestor largi ocrotiri aşezate de partid şi de guvern, pe autorii noştri dramatici nu-i stinghereşte prezenţa clasicilor în repertoriul teatrelor, fie că-i cheamă Shakespeare, Molière, Caragiale sau Goldoni. Nici programarea autorilor moderni din alte ţări.

Ca să fim mai bine înţeleşi de redacţia „Il Dramma", iată de pildă, cum stau lucrurile cu repertoriul italian. De la Machiavelli şi Goldoni, pînă la Eduardo De Filippo, autori italieni apar foarte des pe scenele noastre. Şi nu se supără nimeni dacă ei întrunesc sute de reprezentaţii. Astfel, în actuala stagiune, Goldoni e prezent în programul teatrelor bucureştene cu trei din operele sale : *Bădăranii, Hangiţa* şi *Gîlcevile din Chioggia*. Piesele acestea montate în 1957 pentru sărbătorirea ilustrului lor părinte, se menţin de atunci pe afiş, cu săli pline pînă la refuz. *Bădăranii* se apropie de a doua suta reprezentaţie. Spectacolul acesta a avut cinstea deosebită să fie preţuit şi de publicul şi de presa italiană, în cadrul Bienalei din Veneţia. (Despre acest lucru mi se pare că s-a aflat chiar şi în redacţia „Il Dramma".) De Filippo e şi el în clipa de faţă cu două piese în curs de reprezentare, cu succes neepuizat : *Filomena Marturano* şi *Napoli, oraşul milionarilor*. Între timp — în afară de Pirandello pe care-l puneţi într-o categorie aparte, — mulţi din autorii cu al căror nume „aţi putea umple pagini întregi din revista dumneavoastră" — au figurat pe afişele noastre.

În ţara mea, domnilor de la „Il Dramma", teatrul e prosper şi generos. Iată de ce ne mulţumim să zîmbim citind neghiobia apărută în prima pagină a revistei dumneavoastră. Şi, pentru atîta lucru, nu ne vom supăra pe teatrul italian, pe care-l preţuim şi nu ne vom coborî la metodele dumneavoastră : nu vom alătura de numele ţării dumneavoastră, pe care o stimăm, cuvinte jignitoare. Vom continua să jucăm piesele din repertoriul italian, şi clasic şi modern. Şi sperăm că drepturile de autor ce vor reveni unora din compatrioţii dumneavoastră vor compensa cu prisosinţă cele „cîteva lire", pe care dramaturgia italiană le-a pierdut pentru că un grupuleţ de actori au jucat aşa cum l-au jucat — şi le mulţumim că l-au jucat — pe Caragiale.

Vom continua chiar să citim „Il Dramma".

Pentru că ne-a înduioşat drama din paginile revistei „Il Dramma" care este demnă de compătimire. Ca şi modul dumneavoastră de a gîndi.

Sică Alexandrescu
Prim regizor al Teatrului Naţional
„I. L. Caragiale"

meridiane

Vl. Pimenov

SPECTACOLE SOVIETICE, ÎN CINSTEA CONGRESULUI AL XXI-LEA AL P. C. U. S.*

În zilele istoricului Congres al XXI-lea al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, teatrele noastre au prezentat o serie de spectacole noi şi interesante. Actualitatea în continuă transformare şi istoria eroică a tinerei republici sovietice, dezvăluite în aceste spectacole prin personaje pregnante, veridice, au răsunat ca un ecou viu al marilor şi profundelor probleme teoretice şi practice, care au fost ridicate în cuvîntările rostite la Congres, în raportul prezentat de N. S. Hruşciov.

A treia patetică, noua piesă a lui N. Pogodin, despre genialul conducător al revoluţiei — Vladimir Ilici Lenin, pusă în scenă la Teatrul de Artă din Moscova, încununează trilogia lui Pogodin: *Omul cu arma, Orologiul Kremlinului.* În aceste opere dramatice, Lenin a fost redat în diferite momente ale vieţii şi luptei poporului revoluţionar, victorios. Dar dacă în primele două piese şi spectacole ne-am întîlnit cu Lenin — organizator al Revoluţiei din Octombrie, cu Lenin care însufleţeşte poporul la luptă împotriva numeroşilor duşmani ai primei ţări a sovietelor din lume, în schimb, în *A treia patetică,* întîlnim pe Lenin — conducător al tînărului stat sovietic, desfăşurînd o activitate uriaşă pentru formarea unor cadre noi, pentru refacerea economiei distruse de război.

În spectacolul pus în scenă de cunoscutul regizor Mihail Kedrov, rolul lui Vladimir Ilici Lenin este interpretat de Boris Smirnov, artist al poporului din U.R.S.S. Actorul dezvăluie în această măreaţă figură atît trăsăturile concret-istorice, cît şi ideile, sentimentele, reflecţiile leniniste care au făcut ca personalitatea sa să devină un minunat model, demn de urmat de generaţii întregi de revoluţionari. Optimismul lui Lenin, optimism care însufleţea inimile în anii cei mai grei de ruină şi foamete, mintea lucidă şi clarvăzătoare a marelui conducător, pentru care realitatea nu era altceva decît un *uriaş şantier* în care se făureşte prin foc şi sînge noul univers al luminii şi fericirii, visul cutezător al lui Lenin care oferă perspectiva viitorului în indicii reali ai prezentului, umanismul lui Lenin, incompatibil cu liberalismul pasiv şi indulgenţa apolitică — sînt principalele trăsături care caracterizează spectacolul Teatrului de Artă şi excepţionala interpretare a rolului Lenin de către Boris Smirnov.

Evenimentele Marelui Război pentru Apărarea Patriei, a căror amintire s-a păstrat vie în memoria întregii lumi şi îndeosebi a poporului nostru învingător, sînt reînviate în piesa lui Afanasi Salînski *Toboşăriţa,* prezentată recent de Teatrul Armatei Sovietice.

Povestea unei curajoase comsomoliste, care din însărcinarea partidului a rămas într-un oraş ocupat de fascişti pentru a desfăşura acolo activitatea ilegală, iar după eliberare, pentru descoperirea agenturii secrete germane — alcătuieşte subiectul plin de dramatism al acestei piese. Nila Snejko (aşa se numeşte eroina piesei lui Salînski) trece prin multe încercări grele. Profesiunea de agent al serviciului de informaţii, periculoasă prin ea însăşi, se mai complică şi prin faptul că ea nu are dreptul de a povesti nimănui, nici chiar celui pe care-l iubeşte, adevărata stare a lucrurilor; o împiedică datoria ei, severă, datorie care pentru un om sovietic este mai presus de orice. Această datorie o obligă să petreacă cu ofiţerii inamici, să se plimbe cu maşinile lor şi să flirteze cu acei de la gestapo. Şi numai după moartea eroică a agentei, spectatorii află cine a fost această fată și ce a făcut ea pentru a contribui la victoria armatei patriei sale.

---

* Articol scris special pentru revista „Teatrul".

Pe scena Teatrului Armatei Sovietice, actrița Ludmila Fetisova a creat figura curajoasă și emoționantă a tinerei patriote. Fără să se lase antrenată de efecte facile, actrița a dezvăluit trăsătura principală a personajului — dragostea pentru patrie și ura nețărmurită față de dușmani.

Cîteva teatre din țară au prezentat noul spectacol cu piesa *Traseul* a tînărului scriitor I. Dvorețki. Piesa vorbește despre munca plină de abnegație a poporului sovietic și arată cum bogata experiență de viață și înțelegerea clară a sarcinilor care stau în fața țării îi permit omului să-și însușească complicata profesiune de inginer, chiar în anii de maturitate, să lupte pentru nou, împotriva acelora care nu aplică în practică cunoștințele lor, cunoștințe neaplicate, care devin o povară pentru orice cetățean conștient.

Acțiunea piesei lui Dvorețki se desfășoară în nordul îndepărtat, unde, în procesul de construire a unei vieți noi, a unor orașe noi, oamenii își făuresc și caractere noi, biruind slăbiciunile, luptînd împotriva rămășițelor trecutului în conștiință.

Spectacolul după romanul „Bătălie în marș" de Galina Nikolaeva, prezentat la Moscova pentru prima oară în cadrul decadei artei kazahe de către Teatrul rus de dramă din Kazahstan, a fost pus în scenă și de alte teatre din Leningrad și Moscova și se bucură de un mare succes. Galina Nikolaeva, scriitoare care-și propune întotdeauna să cuprindă în opera sa cerințele imperioase ale vremii, știind să dezvăluie universul lăuntric al omului în atitudinea lui față de muncă, își consacră romanul muncitorilor simpli și organizărilor industriei sovietice, oamenilor care creează astăzi baza materială a comunismului.

Acestea sînt trăsăturile de bază care caracterizează și dramatizarea lui S. Radzinski și G. Nikolaeva. Din spectacol se desprinde munca încordată de zi

Эй, вы, будущие

A. Popov (Feodor) și L. Fetisova (Nila) în „Toboșărița" de I. Salinski — Teatrul Central al Armatei Sovietice

L. Kruglov (Kaplin) şi Vera Orlova (Iraşcina) în „Mica studentă" de N. Pogodin — Teatrul „V. Maiakovski".

cu zi a inginerului-şef al unei mari uzine, Bahirev, care luptă cu dîrzenie împotriva oportuniştilor şi carieriştilor ; meditaţiile profunde, creatoare ale tînărului inventator Sugrobov, străine muncitorului din timpurile vechi ; procesul de formare a caracterului ferm şi integru al tinerei muncitoare Daşa şi multe alte destine interesante, evenimente substanţiale, importante prefaceri sociale. Pe spectatori i-a emoţionat şi viaţa personală a tuturor acestor oameni, nu totdeauna lipsită de sinuozităţi, nu totdeauna ideală şi senină, dar totdeauna subordonată factorului principal al existenţei omului sovietic — simţul de răspundere faţă de popor, simţul măreţei datorii sociale.

Teatrul „V. I. Maiakovski" a prezentat comedia veselă şi instructivă a lui N. Pogodin *Mica studentă.* Subiectul acestei piese este simplu. Studenţii de la Universitatea din Moscova învaţă, îşi dau examenele, iubesc şi îşi făuresc planuri de viitor. Dar tocmai pentru că sînt tineri, pentru că şi caracterele lor abia se formează — în colectiv dăinuie o exigenţă tinerească deosebită, o sinceritate uneori retorică, o principialitate inflexibilă, uneori naivă. Eroii piesei lui Pogodin nu ştiu să utilizeze totdeauna aceste minunate însuşiri de caracter, astfel încît să nu pricinuiască amărăciune tovarăşilor lor, să nu umbrească în conştiinţa lor lumea atît de veselă şi de frumoasă. Viaţa însă merge înainte victorioasă, studenţii devin absolvenţi, păşesc în viitor înarmaţi cu tot ce a produs mai bun tînărul lor colectiv ; totodată, aruncă peste bord egoismul, amorul propriu şi nechibzuinţa, tot ceea ce a fost propriu unor oameni ce nu păşiseră ferm pe picioarele lor. În acest spectacol, montat viu şi atrăgător, interpretarea multor actori este demnă de remarcat şi, în primul rînd, acea a Verei Orlova şi a lui Boris Levinzon, care au cucerit de mult dragostea spectatorilor.

La Teatrul de dramă din oraşul Gorki a fost pus în scenă un nou spectacol după romanul lui V. Kocetov, *Fraţii Erşov.* Atît romanul, cît şi dramatizarea vorbesc despre clasa muncitoare sovietică, despre călirea ei cu adevărat revoluţionară, graţie căreia au biruit încercările cele mai dificile. Eroii acestui spectacol au destine complexe și interesante. In viața muncitorului Dmitri Erșov și a iubitei sale Leolea, războiul a lăsat urme adînci, de neșters, pentru totdeauna; pictorul Kazakov înțelege treptat că adevărata artă este indisolubil legată de viață, înțelege că numai prin pătrunderea vieții arta se dezvoltă și se consolidează. Muncitorul Stepan Erșov își răscumpără prin munca plină de abnegație lașitatea de care a dat dovadă în zilele luptelor împotriva fasciștilor. Alături de aceste figuri întîlnim multe altele, tot atît de emoționante și de convingătoare.

În acest spectacol se ridică cu multă acuitate și pasiune publicistică problema luptei împotriva oportunismului și carierismului.

La Teatrul Comsomolului Leninist (Moscova) și la Teatrul Tînărului Spectator din Moscova s-a jucat spectacolul după piesa lui Aleksandr Galici *Vaporul se numește „Vulturașul"*. Piesa, foarte originală, e pătrunsă de un fierbinte patos romantic. Dialogul în proză se împletește la fiecare pas cu versuri emoționante. În narațiunea despre actualitatea noastră se îmbină scene din istoria eroică a poporului, cu tablouri ale unui viitor care, deși e de domeniul fantasticului, nu e prea îndepărtat. Uitat de toți, vaporul „Vulturașul" este de mult ancorat la chei. În el se depozitează zarzavaturi, iar din cînd în cînd este prilej de joacă pentru copii. Dar iată că în oraș sosește un om plin de o tinerețe clocotitoare, de romantism. Datorită relatărilor sale pline de fantezie, copiii încetează să mai vadă în „Vulturaș" doar un morman de fier vechi, și încetul cu încetul află glorioasa lui istorie revoluționară. Cu acest vapor, cîndva în anii războiului civil și în zilele Războiului pentru Apărarea Patriei, numeroși locuitori ai acestui oraș au navigat și au săvîrșit remarcabile fapte eroice. Prin eforturile copiilor și ale tovarășilor lor mai vîrstnici, „Vulturașul" este reamenajat și cu el se transportă cadouri pentru tinerii de pe pămînturile înțelenite care duc astăzi o luptă pașnică pentru recolte bogate în Uniunea Sovietică.

Tinerilor muncitori de pe pămînturile înțelenite le este închinată piesa lui Konstantin Finn și spectacolul de la Teatrul de Dramă și Comedie din Moscova

Scenă din „A treia patetică" de N. Pogodin — M.H.A.T.

Început de viață. Nu e prea lesne să-ți însușești profesia de agricultor, care trebuie să știe folosi toate realizările tehnicii sovietice, dar cu mult mai greu este să-ți călești inima, să învingi toate încercările la care te supune viața ce abia începe să se normalizeze, o viață atît de deosebită de preocupările și condițiile obișnuite. Tocmai despre lupta comsomoliștilor pentru recoltă și, ceea ce este important, pentru artă, tocmai despre lupta pentru puritatea morală proprie prietenilor, pentru o inimă generoasă, pentru loialitate în relațiile dintre oameni, pentru înaltul simț al datoriei, vorbește spectacolul *Început de viață,* a cărei formă expresivă, teatrală, dezvăluie deosebit de pregnant atît conflictul piesei cît și caracterele tinerilor cuceritori ai pămînturilor înțelenite.

...Nu vom înșira toate spectacolele prezentate în ultima vreme la teatrele noastre. Am dori doar să subliniem că dramaturgii și actorii sovietici muncesc cu tenacitate, rodnic, că arta a început să cuprindă într-un diapazon mult mai larg fenomenele vieții, că temele actuale, importante, sînt îmbinate tot mai organic cu o formă artistică expresivă. Tot mai variate și mai îndrăznețe au devenit căutările creatoare ale oamenilor de teatru sovietici. Așteptăm totuși, bucurîndu-ne de aceste realizări, să vedem apărînd pe scenă și mai puternic reliefat, minunatul și eroicul om al epocii construirii comunismului în toată amploarea ideilor și acțiunilor sale cutezătoare, în toată complexitatea relațiilor sale de viață, în toată autenticitatea caracterului său nou, integru.

Crearea unei figuri atrăgătoare și impunătoare a muncitorului sovietic este o sarcină serioasă și nobilă, o sarcină care mai stă încă în fața dramaturgilor și teatrelor noastre. E o sarcină nobilă care va fi dusă la îndeplinire.

Virgil Stoenescu și Octav. Sava

ÎNTÎLNIRE CU VICTOR ROZOV

Mașina gonea de aproape o oră pe una din vastele magistrale ale Moscovei. Neobișnuiți cu circulația marii metropole, unde pe un bulevard pot trece opt mașini într-un sens și opt într-altul, pe un singur rînd, inimile noastre tresăreau din cînd în cînd speriate, atunci cînd evoluțiile șoferului deveneau prea îndrăznețe. Noroc că șoferul taximetrului ce ne conducea la Victor Rozov, era un maestru al volanului. Dar chiar el, un vechi cunoscător al capitalei sovietice, nu știa cum să ajungă în strada Aeroportului. Și nu e de mirare. În Moscova răsar peste noapte zeci și zeci de noi quartale de blocuri, iar Rozov locuiește într-unul din aceste cartiere născute de curînd.

În cele din urmă am dat de adresa căutată. Un bloc uriaș, în curtea căruia staționau o mulțime de mașini particulare, se ridica impunător înaintea noastră. Am consultat tabelul cu locatari și am dat peste multe nume cunoscute, lucru explicabil, avînd în vedere că blocul fusese rezervat pentru scriitori și oameni de artă.

Cînd am sunat la ușa lui Victor Rozov, ne-a deschis chiar scriitorul. Ne-au impresionat de la început ochii lui vii, zîmbetul deschis, cald, prietenesc.

Mărunt de statură, uscățiv, cu părul blond, cu fața tînără, Victor Rozov respiră dragoste de viață, optimism. Cu greu ai putea crede că omul acesta atît de clocotitor și de entuziast stă claustrat în casă din pricina unei boli de inimă. Dar, vorbind cu Rozov, ne-am putut da seama că ecoul celor petrecute afară, dincolo de zidurile apartamentului său înțesat cu cărți, pătrunde viguros înăuntru și că scriitorul nu s-a lăsat învins și participă cu toate fibrele la viața palpitantă a poporului său.

Chiar în clipa în care ne primea, întrerupsese o discuție, bineînțeles în contradictoriu, cu șefa colectivului pedagogic al Teatrului Central de Copii. (Legătura acestui teatru cu masele de școlari și de tineri a creat necesitatea unui astfel de colectiv.) Victor Rozov nu era de loc supărat că vederile lui se opuneau celor ale pedagogului și ne-a mărturisit mai tîrziu că din astfel de dezbateri au ieșit adesea adevărurile conținute în piesele sale.

Spre surprinderea noastră, Victor Rozov ne-a pus din primul moment o serie de întrebări care denotau că e bine informat asupra antecedentelor scriitoricești ale fiecăruia dintre noi.

Văzîndu-ne atît de nedumeriți, gazda ne-a lămurit misterul: a citit notițele noastre biografice tipărite de Teatrul Central de Copii din Moscova, în programul spectacolului cu *Nota zero la purtare.*

— Piesa, spre regretul meu, n-am văzut-o, a adăugat amfitrionul nostru. Starea sănătății mele nu mi-a permis să ies din casă; din același motiv, n-am putut asista nici la reprezentațiile date la Moscova, de Teatrul Național „I. L. Caragiale" din București. Asta m-a mîhnit mult, deoarece toți cei din jurul meu mi-au vorbit cu entuziasm despre ținuta artistică a spectacolelor prezentate ca și de măiestria actorilor dumneavoastră.

— Știți, i-am spus noi, că sînteți la ora aceasta unul din autorii străini cei mai mult jucați în țara noastră? Piesele dumneavoastră *Într-un ceas bun, Zboară cocorii* și *În căutarea bucuriei* repurtează un succes remarcabil în rîndurile publicului romînesc.

— Am aflat, ne-a răspuns Victor Rozov, și din nou m-a necăjit faptul că intoleranța medicilor nu mi-a îngăduit să vin în Romînia spre a-i reîntîlni pe spectatorii dumneavoastră cu ocazia premierelor de la Teatrul Nottara din București.

— Prima întîlnire cu teatrul și cu publicul romînesc ați avut-o la premiera comediei *Într-un ceas bun* pe scena Teatrului Național din Cluj. Ați putea să ne comunicați unele impresii retrospective?

Victor Rozov zîmbește amintirilor.

— Aveți un public minunat, cald, participativ, entuziast... Am fost plăcut surprins de felul cum au reacționat spectatorii la premiera de la Cluj, deși în sală erau oameni de diferite vîrste și categorii.

— Și acum, după această mică introducere în acțiune, socotim că e momentul să încercăm o primă... lovitură de teatru.

— Adică?

— Adică, să vă întrebăm, cum și unde găsiți subiectele pieselor dumneavoastră?

Victor Rozov tace cîteva clipe, îngîndurat, apoi surîde șăgalnic.

— Hm! Iată o întrebare destul de gingașă. Pentru a o rezolva, unii obișnuiesc să se înconjoare cu teorii mai mult sau mai puțin savante. Eu am să vă răspund cu un proverb de-al poporului meu: „Cu cît vei intra mai adînc în pădure, cu atît vei găsi mai multe lemne!" Deci: să ne afundăm în viață! Să-i căutăm rădăcinile ascunse în adînc și să tragem de acolo seva viitoarelor noastre subiecte. Pot spune, lăsînd la o parte falsa modestie, că bogata experiență de viață pe care o am, mi-a dăruit, nu o dată, roadele îmbelșugate din care m-am înfruptat cu ardoare. Cunoașterea vieții, — pîrghia aceasta e una din cele mai importante pe care sprijin creația mea de scriitor. La ea se adaugă, bineînțeles, munca asiduă, tenace și minuțioasă.

— Aveți o anumită metodă de lucru? Un secret personal în ceea ce privește laboratorul dumneavoastră de creație?

— Cred că cea mai bună metodă de lucru pentru scriitor este munca de zi cu zi, la ore regulate. Indiferent dacă cerul fanteziei este senin sau înnourat, scriitorul trebuie să se așeze la masa unde-l așteaptă creionul și hîrtia. Numai așa, printr-un efort continuu și organizat, el va izbuti să rotunjească o lucrare valabilă.

După inspirație, la întîmplare, lucrează, cred, numai acei tineri poeți care își închipuie că truda scriitorului e o chestiune de meteorologie sufletească!

— Aveți un regim de muncă bine stabilit?

— Da, un regim foarte strict: de la ora 10—15,30 în fiecare zi. La drept vorbind îl aveam, pentru că acum medicii nu-mi dau voie să rămîn la masa de scris mai mult de două ore pe zi.

— Ați scris, sau v-ați gîndit vreodată să scrieți și altceva decît lucrări de teatru?

— Nu! Am scris și voi scrie numai teatru.

— Totuși, în activitatea dvs. ați abordat și scenariul cinematografic.

— Da. E adevărat! Socotesc însă că e un gen destul de apropiat de dramaturgie, așa încît m-am aclimatizat ușor cu el.

— În acest sens: ce ne puteți spune despre colaborarea dvs. cu regizorul Kalatozov?

— Consider că a fost foarte fructuoasă. Ne-am înțeles minunat. De altfel, și în momentul de față lucrez împreună cu Kalatozov la un scenariu de film, dar cum este încă în stadiu de proiect, vă rog să nu-mi cereți amănunte asupra lui.

— Atunci, o altă întrebare: Care problemă o considerați a fi cea mai dificilă pentru munca unui scriitor?

— Cel mai greu lucru e să scrii *cu precizie* despre unul din nenumăratele aspecte ale realității înconjurătoare. În schimb, e foarte ușor să scrii la aproximație, sau ca să zic așa... „după ureche"! În asemenea cazuri riști să introduci în orice moment un neadevăr în lucrarea ta. Spectatorul va simți asta și va rămîne rece și neîncrezător în fața ei, — chiar dacă subiectul e bun.

— Îngustînd acum sfera noțiunilor noastre interogative, am vrea să trecem de la scriitorul considerat în genere, la dramaturg...

— Cu totul de acord!

— ...Și să ne întrebăm, așadar, ce trebuie să-l preocupe îndeosebi pe un dramaturg?

— După părerea mea, un singur lucru: ca tot ceea ce pune el într-o piesă să fie *interesant!* Dacă am proceda, prin absurd, la desfacerea unei lucrări dramatice pînă la ultimele ei elemente componente, trebuie ca fiecare parte mică, apoi fiecare parte mare, apoi toată piesa, în ansamblul ei, să fie extrem de interesantă! În acest scop, aș îndrăzni să spun că o condiție obligatorie pentru dramaturg este atenția deosebită în ceea ce privește construcția, sau cu un cuvînt mai nimerit, arhitectonica dramatică a viitoarei sale lucrări.

— În toate piesele dvs. — și ne gîndim la cele mai vechi, cum sînt *Prietenii ei* și *Într-un ceas bun* — ca și la cele mai noi, intrate pe afiș sub titlurile: *În căutarea bucuriei* și *Zboară cocorii*, — personajele principale, împreună cu problematica lor, sînt desprinse din lumea tineretului. Ați putea să ne spuneți de ce acordați un interes atît de mare tineretului?

— Și eu îmi pun uneori aceeași întrebare... Probabil pentru că tineretul închide în el o impresionantă forță vitală și asta-i ceva foarte seducător pentru pana unui autor dramatic. Apoi, e vîrsta... vîrsta plină de răsturnări sufletești, de visuri îndrăznețe, de contradicții... Or, cu cît contradicțiile dintre personajele unei acțiuni sînt mai puternice, cu atît conflictul dramatic va crește în intensitate. În sfîrșit, independent de toate acestea, cred că atenția pe care mă simt tentat s-o acord aproape exclusiv tineretului este o chestiune de preferință pur personală.

— Ca o concluzie logică la cele spuse aci de dvs, ar însemna că actualmente, dacă lucrați la ceva, aceasta este probabil tot o piesă de tineret.

— Cam așa și este! Sînt pe punctul de a începe munca la o piesă pentru Teatrul Central de Copii din Moscova.

— Am putea afla, cu o clipă mai devreme, despre ce e vorba?

— Subiectul propriu-zis nu mi l-am definitivat încă.

— Știm că piesele dvs. sînt reprezentate cu precădere pe scena Teatrului Central de Copii din Moscova...

— Da!

— Pe ce criterii se întemeiază colaborarea dvs. cu acest teatru?

— Pe un criteriu pe cît de eficient pe atît de simplu: sinceritatea absolută de amîndouă părțile! Ei îmi comunică fără jenă toate observațiile lor, iar eu nu țin seama de acelea care nu mi se par juste.

— Obișnuiți să faceți lectura piesei cu colectivul teatrului chiar în timpul elaborării ei? De pildă, cînd ați sfîrșit un act.

— Da, întotdeauna.

— Credeți că este bine ca o lucrare dramatică să fie citită într-un cerc atît de larg, înainte de a fi adusă pe scenă?

— Da! Da! Da! De trei ori da! Eu unul m-am convins de eficacitatea acestui procedeu. Mai mulți ochi, mai puține greșeli! De fiecare dată, lectura unei piese de teatru scoate la iveală observații critice a căror diversitate, departe de a fi un neajuns, e o garanție pentru cernerea impurităților.

De altfel, colaborarea mea cu Teatrul Central de Copii se manifestă în domenii diferite. De exemplu, în momentul de faţă, colectivul actoricesc repetă o piesă foarte interesantă: *Meşterii liberi*.

Piesa aparţine unei tinere scriitoare, care, îndată după absolvirea Institutului de literatură, a cerut să fie repartizată într-un colhoz, unde să conducă activitatea căminului cultural. Pentru echipa acestui cămin a scris ea piesa *Meşterii liberi*. Un accident nefericit de automobil a tăiat însă firul vieţii acestei scriitoare entuziaste şi talentate. Manuscrisul piesei mi-a fost încredinţat mie pentru a înlătura stîngăciile inerente unei lucrări de debut şi a contribui la consolidarea construcţiei dramatice. Socotesc că îndeplinesc o datorie patriotică, lucrînd la acest text. Şi este pentru prima oară cînd mi-am pus condeiul la contribuţie, pentru a veni în ajutorul unui dramaturg mai tînăr, mai lipsit de experienţă...

Cînd am plecat de la Victor Rozov, se făcuse tîrziu.

N-am mai luat de astă dată taxiul. Staţia de metrou era aproape şi metroul rămîne, după părerea noastră, nu numai cel mai rapid vehicul din Moscova, dar şi cel mai plăcut.

Atunci, cînd unul din noi a scos volumul cu piesa *Zboară cocorii* pentru a mai citi odată autograful dat de autor, un bătrînel care stătea alături de noi pe o banchetă, s-a aplecat curios să vadă ce citim. Recunoscînd cartea lui Rozov, a exclamat:

— Haraşo!

Şi era în acest „haraşo", semnul unei mari preţuiri pentru un scriitor apropiat de inima poporului său.

PUNÎND ÎN SCENĂ ÎNTR-O LIMBĂ STRĂINĂ...

Pentru prima oară în munca mea regizorală am pus în scenă o piesă într-o limbă necunoscută. Invitat fiind la Sofia de către Teatrul de Satiră, am lucrat spectacolul *Mielul turbat* de Aurel Baranga. Limba bulgară n-o cunoşteam de fel, actorii nici atît, metodele de muncă cu atît mai puţin. Se puneau deci nenumărate probleme în faţa mea, care se cereau rezolvate într-un timp scurt, deoarece termenul de punere în scenă era limitat.

Mai întîi cîteva cuvinte despre Teatrul de Satiră din Sofia. E un teatru tînăr (doi ani de existenţă), cu o trupă formată în majoritate din tineret (în total douăzeci şi patru de actori), cu doi regizori dintre care unul e director. Teatrul joacă în sala cea mică (filiala) a Teatrului Naţional, în alternanţă cu acest teatru. În acest an, direcţia Teatrului de Satiră a mai intrat în posesia unei săli mai mici (cca. 200 de locuri — cea mare avînd peste 700), unde se va juca un teatru de miniaturi şi piese satirice mici.

Sosind la Sofia am folosit cîteva zile pentru a cunoaşte actorii. Am văzut spectacolele teatrului şi mi-am făcut o distribuţie. Această operaţie efectuîndu-se în trei zile, comporta, din cauza pripelii, nenumărate riscuri. Totuşi, premiera a arătat mai tîrziu că m-am orientat destul de bine de la început, şi cu ajutorul conducerii teatrului am reuşit definitivarea împărţirii rolurilor în modul cel mai potrivit.

Aş vrea să încep mica mea dare de seamă prin a vorbi despre ajutorul dat de regizorii din teatru. De obicei, cînd vine într-un teatru un regizor nou şi mai ales destul de tînăr încă (aşa m-au considerat ei!), ceilalţi colegi întru meserie îl privesc cu un ochi străin şi oarecum circumspecţi. Regizorul invitat are uneori impresia că în afară de greutăţile inerente spectacolului va mai avea de luptat şi cu răceala criticistă a colegilor. Ţin să subliniez că din primul moment al muncii mele sofiote, chiar înainte de a simţi căldura prietenească a colectivului actoricesc, am simţit în mod sincer şi fierbinte sprijinul colegial al regizorilor din teatru. Regizorii Teatrului de Satiră, trebuie să le menţionez şi numele: Boian Danovski şi Grişa Ostrovski, s-au întrecut care să-mi fie mai aproape şi mai de folos în muncă.

După ce mi-am stabilit distribuţia, am luat primul contact cu actorii teatrului. Dificil contact, trebuie să mărturisesc, pentru că legătura cu ei se făcea într-o altă limbă decît a lor. Ba mai mult, nici măcar în limba mea nu puteam să mă exprim. Traducătoarea, care era în acelaşi timp şi secretara literară a teatrului, vorbea numai franţuzeşte şi, fireşte, bulgăreşte. Timpul presînd, scena fiind reclamată şi de coproprietar, adică de Teatrul Naţional, am făcut doar o singură lectură la masă, după care am trecut imediat la mişcare. Oriunde este greu să lucrezi cu asemenea salturi bruşte, dar printre actorii bulgari, această grabă a stîrnit în primul moment o adevărată derută. Am aflat mai tîrziu, că ei sînt obişnuiţi să stea cam o lună la masă şi după aceea mai lucrează circa două luni pe scenă. Adică, în total trei luni. Iar sarcina noastră era, de astă dată, să facem un spectacol în maximum treizeci de repetiţii.

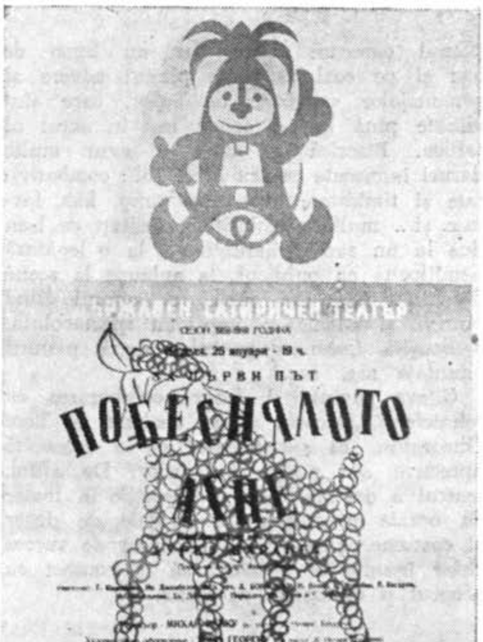
Spuneam că deruta actorilor a fost în momentul trecerii pe scenă după o singură lectură la masă din cauza timpului scurt. Mai tîrziu, am constatat că această grabă ne-a fost un ajutor foarte preţios. Am rupt într-un fel cu un obicei, mai mult preconcepţie, că o piesă are nevoie de un timp fix de repetiţii. Timpul de lucru trebuie să varieze de la text la text.

Cunoscînd piesa pe dinafară, puteam urmări debitul actorilor în limba bulgară. Menţionez că pentru această punere în scenă m-am pregătit ca un regizor foarte conştiincios, dublat de mai mulţi actori foarte conştiincioşi. Textul învăţat perfect pe dinafară, pauzele, virgulele, accentele pe idee, gradaţiile etc., împreună cu împărţirea piesei pe momente regizorale, fixate cu precizie dinainte. Mişcarea, după ce o făceam, o învăţam pe dinafară pentru a putea cupla în memorie perfect senzaţia auditivă, care nu mă ajuta prea mult la început, cu cea vizuală (singura pe care mă sprijineam la primele repetiţii). De altfel, în prima perioadă, am „ascultat" mult pe bulgăreşte ca să pot pătrunde spiritul limbii: am rugat să mi se vorbească numai bulgăreşte, am ascultat la radio Sofia toate programele vorbite, m-am amestecat printre oameni etc. Faptul că ştiam puţin ruseşte mi-a fost de mare folos, existînd multe asemănări între cele două limbi. După circa trei săptămîni, înţelegeam aproape toate replicile din *Mielul turbat*. Asta înseamnă că pricepeam sensul, chiar dacă nu înţelegeam toate cuvintele. Iar de la textul piesei pornind, am început să înţeleg şi limba vorbită în afara textului. (Aş sfătui pe oricine vrea să înveţe repede o limbă străină, să înceapă prin a pune în scenă o piesă în limba respectivă...)

În munca directă cu actorii, dat fiind faptul că aveam timp puţin şi nici oral nu puteam să mă înţeleg direct cu ei, am folosit următoarea metodă: am pregătit mişcarea completă de acasă, pe care am transmis-o cu explicaţiile de rigoare actorilor. Am ocolit pe cît am putut discuţiile teoretice, dînd indicaţii scurte şi de multe ori sugerînd personal motivarea unei mişcări sau atitudini. Am dublat repetiţiile cu tot colectivul, cu repetiţii individuale, la birou, unde am discutat amplu eventualele nelămuriri, precum şi lărgirea şi aprofundarea indicaţiilor date pe scenă. Aceste repetiţii individuale m-au ajutat foarte mult şi, după declaraţiile actorilor, şi pe ei. Folosul pe care l-am tras în afara progresului obţinut în repetiţii, a constat şi în faptul că mi-am confruntat de fiecare dată cunoştinţele mele de limba bulgară cu textul romînesc. După cîteva repetiţii individuale, mi-am putut permite să mă eliberez pe scenă de textul romînesc, concentrîndu-mi toată atenţia asupra felului cum acţionau actorii. Apoi, cum se întîmplă de obicei între oamenii de teatru, între actori şi mine s-a stabilit un limbaj comun propriu oamenilor ce lucrează în aceeaşi meserie. M-au sprijinit foarte mult entuziasmul şi pasiunea colectivului actoricesc. Prietenia şi căldura cu care m-au înconjurat mi-au dat curaj de la început să-mi fac repetiţiile fără complexele fireşti, derivînd din neputinţa de a ne înţelege. Am stabilit încetul cu încetul, cu actorii o caldă şi activă atmosferă de creaţie. N-am întîmpinat rezistenţe, stabilind o colaborare reciprocă strînsă şi rodnică.

Sarcina era destul de dificilă pentru că în spectacolul sofiot, trebuia să îmbin cu abilitate două planuri distincte: problema lui Biserică, un muncitor plin de farmec, capabil de haz, ironie, alături de Mitică Ionescu şi Maria, care trebuiau să păstreze

Afişul Teatrului de Satiră din Sofia, pentru „Mielul turbat"



Scenă din „Mielul turbat" de A. Baranga — Teatrul de Satiră din Sofia.

planul oarecum sobru, dar nu lipsit de haz și pe cealaltă parte planul advers al personajelor satirizate de autor, care sînt mînate pînă la un comic buf în actul al treilea. Biserică al meu a avut multe daruri înnăscute pentru acest rol: combativitate și timiditate în același timp, haz, farmec și... multă sensibilitate, calități ce l-au dus la un succes indubitabil, la o legătură nemijlocită cu publicul, la aplauze la scenă deschisă. Aici era cheia, și actorul fiind potrivit și talentat a imprimat spectacolului o reușită îmbinare a celor două planuri enunțate mai sus.

Cîteva cuvinte și despre colaborarea cu tehnicienii. Decorul a fost realizat de Toni Gheorghiu. El s-a bucurat de o deosebită apreciere din partea bulgarilor. De altfel, teatrul a deschis chiar o expoziție în foaier cu ocazia premierei, cu schițele de decor și costume. Expoziția s-a bucurat de succes chiar înainte ca publicul să ia contact cu decorul și costumele pe scenă.

Sectorul tehnic al teatrului s-a străduit să satisfacă toate exigențele schițelor. Unele materiale care nu existau în comerț s-au confecționat în mod special pentru această piesă. De pildă, pulovere s-au tricotat la o fabrică de textile, comandă specială și subliniez că au fost gata în timp util; iar unele stofe s-au confecționat în atelierul de pictură al teatrului, luîndu-se ca bază de plecare o stofă asemănătoare.

Experiența pe care am căpătat-o cu ocazia acestei puneri în scenă, m-a făcut să trag concluzia că entuziasmul, pasiunea, căldura prietenească și seriozitatea sînt mijloace care te ajută să treci peste multe greutăți ce se pot ivi cu ocazia punerii în scenă a unei piese.

Actorii bulgari se iau foarte în serios cînd lucrează, de aceea în marea majoritate, spectacolele lor nu poartă amprenta aproximației.

Mihai Raicu

BIBLIOTECA ACADEMIEI

Coperta I: Grigore Vasiliu Birlic (Căbulea) în spectacolul În Valea Cucului *de Mihai Beniuc — Teatrul Național „I. L. Caragiale".*

Coperta IV: N. Neamțu-Ottonel (Tudose), Dem. Savu (Profirel) și Ninetta Gusty (Gherghina Profirel) în Hagi Tudose *de B. Șt. Delavrancea — Teatrul „C. Nottara".*

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 — București
Tel. 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

I. P. 2, c. 807

teatrul

3

Lei 5